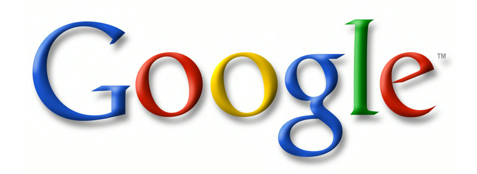






Johann Gottfried von Herder's

Lebensbild.

Sein

chronologisch-geordneter Briefwechsel,

verbunden mit den hierhergehörigen Mittheilungen aus seinem ungedruckten Nachlasse, und mit den nöthigen Belegen aus seinen und seiner Zeitgenossen Schriften.

Herausgegeben

von

seinem Sohne

Dr. Emil Gottfried von Herder,

Königl. Bayer. Regierungsrath.

Ersten Bandes dritte Abtheilung, zweite Hälfte.

Erlangen,

Verlag von Theodor Bläsing,

1846.

Herder's Lebensbild.

Erster Band: dritte Abtheilung,
zweite Hälfte.

Zweiter Zeitraum.

Von Ende November 1764 bis 3. Juni 1769.

Herder's literarische Arbeiten in Riga.
Fortsetzung der ergänzenden Mittheilung derselben.

Inhalt

des ersten Bandes dritter Abtheilung zweiten Hälfte.

Herder's literarische Arbeiten in Riga.

(Fortsetzung.)

(Recensionen in der Allgem. deutsch. Bibliothek.)

Anhang.

Nachträge zu Herder's Briefwechsel in Riga.

33.
Dithyramben (von Willamov). Zwote Auflage. Berlin, bei Birnstiel, 1766. 5 Bogen in 8.

Nachdem die deutschen Dichter ihre Musen und Begeisterungen an sehr verschiednen Orten gesucht: auf Sion und Thabor, Sinai und Ararat; auf dem Olymp und Parnaß, in Arcadien und selbst in Mexico: so trat vor einiger Zeit auch einer auf, der sie auf den Thracischen Gebirgen und in den Bacchustempeln suchte. Nicht zufrieden, dem Bacchus in Gesellschaft von Trinkbrüdern Lobgesänge anzustimmen, hatte er den Muth, sich mitten in das Gefolge desselben zu wagen, ihn und seine Thaten wieder lebendig zu machen, und uns mitten unter wüthende Thyaden und Bacchanten zu zaubern. Er schrieb Dithyramben. — Man fiel mit Freudengeschrei auf sie; denn wenigstens waren sie eine neue Gattung von Gedichten: man erklärte sie fast für wiedergefundne Pindarische Stücke, ohne die Dithyramben der Griechen je gesehen zu haben. Stücke aus ihnen wurden in's Französische übersetzt, und vielleicht lassen sie sich in einigen Stellen besser in der

Uebersetzung lesen, als in der Originalsprache: weil jene nach dem Genie ihrer Grammatik die im Deutschen zerstückten Bilder mehr aneinander hängen mußte. Ja, was die höchste Stufe eines leidigen Autorruhms ist; man ahmte ihnen elend nach!

Nur einige Kunstrichter standen noch im Bedenken, ob diese Lieder denn so ausgemacht Dithyramben wären, sie machten Anmerkungen und Schwierigkeiten, und — siehe! da tritt der Verf. mit einer zwoten Auflage in ihren Kreis! Vielleicht wird er uns von seinem zweiten Bacchischen Zuge Entdeckungen mitbringen, Fragen auflösen, und unser ιεροφαντης in die heiligen Geheimnisse des Dionysius werden? —

Er rede selbst! „Wem meine Erklärung kein Gnüge „gethan hat, dem werde ich es gar nicht verübeln, er „nenne sie Dithyrambische Oden, oder schlechthin „Oden, oder Gesänge, oder wie er es ihrem Charakter „am gemäßesten zu seyn glaubet.“ Auch uns wird der Verf. nicht verübeln, wenn uns diese Entscheidung kein Gnüge thut. Wenn der Verf. den Augenblick darauf saget: „er habe sich der Benennung der Dithyramben mehr „zu nähern gesucht, indem er den Bacchus genauer in „sein Sujet gezogen, und alles auf ihn zurückgeführt, was „sich nur hat wollen dahin bringen lassen:“ so bleibt ja der Knoten noch ganz unaufgelöset. Wie? wenn Bacchus

in ein Sujet gezogen wird, wohin er nicht gehöret? Wie wenn alles auf ihn zurückgeführt wird, was sich nur mit Gewalt dahin bringen läßt? — Ausserdem ist es der griechischen Litteratur und der dichterischen Begeisterung entgegen, das Wesen des Dithyramben allein in den Gegenstand des Gesanges zu setzen; die Natur des Διθυραμβωδες ist der Mittelpunkt der Untersuchung. Die Schwierigkeiten bleiben also noch immer übrig: ist der Verf., er singe, was er wolle, der lyrischen Begeisterung treu geblieben? singt er seinen Gegenstand würdig in seiner Dichtungsart? ist natürlicher Schwung, oder ein blos künstlicher Aufflug seine Erhebung? — Fragen, die immer fest bleiben, es sey ein Titel, welcher es wolle. Ist ein Werk das ungekünstelte Produkt einer schöpferischen Muse, und ein himmlisches Bild der Götter: so kann der Urheber ziemlich gleichgültig seyn, was für Aehnlichkeiten die Vorübergehenden in ihm finden. Er hat ein wohlgebildetes Kind geboren; nun mögen sich seine Schwäger und Verwandte darüber zanken, was sie dem Kinde für einen Namen geben wollen. Aber der Fall dürfte nicht eben hier seyn. Als unser Verf. sich aus Nachrichten einen historischen Plan der Dithyramben bildete, ihn auf unsre Zeit anzuwenden sann, und überdachte, ob man Dithyramben singen könnte: da war er blos Kunstrichter. Er ward Dichter, und o! wäre er, selbst da er dichtete,

oft nicht noch Kunstrichter gewesen: so hätte er vielleicht seinen Gedichten die Macht eingehaucht, den Leser zu ergreifen, daß er selbst die Fehler als Schönheiten liebet. Nun ist aber die Muse unsres Sängers eine Tochter der Kunst, nicht der schöpferischen Natur: wir finden in diesen Gesängen grosse Gedanken, kühne Worte und reiche Bilder; da sie aber künstlich zusammen gesetzt, mühsam herausgedrechselt, oder gar gelehrt gesammlet sind: so kann man ihn blos nach der Manier seiner Poesie betrachten, wenn man ihm nicht Unrecht thun will.

Wir reden zuerst von den neuen Stücken, die in dieser Auflage dazu gekommen sind; und alsdann von den Veränderungen. Bacchus Rückzug aus Indien! das schönste Sujet zum Dithyramben, und das 5te Stück dieser Sammlung. Wem ist der berühmte Zug unbekannt, da Bacchus Indien besieget, um Gesetze und Ackerbau und Gottesdienst und Wein den barbarischen Völkern zu geben? ein Feldzug, der voll von dichterischen Thaten, in dem ganzen Alterthum vom Ganges bis in Europa auch dadurch berühmt ist, daß er Gelegenheit zum ersten Triumph gegeben, den nachher die Eroberer Alexander, Antonin u. a. nachgeahmet haben. Das muß ein göttliches Triumphslied werden können, das vor dem Siegeswagen unter Satyren, Faunen und Mänaden über diese Thaten schallt, und sie zu einem Fest von Dithyrambischen Bil-

dern und Freuden macht! — Wir haben uns nicht völlig geirrt. Der Verf. läßt den Triumph durch das Doppelchor von Satyren und Mänaden eröffnen: der alte Silen erzählt alsdann die Wunder seines Königes; und die vorigen Chöre preisen ihn als einen Schrecklichen. Jetzt schildert ihn Silen in seinen Wohlthaten, und die Chöre jauchzen ihm als einem Geber der Freude. Die Chöre sind schön, und wenn der alte Silen etwas mehr von den Freudentönen des Dithyramben hören ließe, wenn ein natürlicherer Fortgang der Bilder, und ein rauschender Fluß derselben uns fortrisse: so wäre dies vielleicht eine kleine Probe eines wahren Bacchischen Gesanges. Vielleicht wäre der ganze Auftritt glücklicher geworden, wenn der Verfasser, der jetzt die Idee dazu nach der Beschreibung Curtius' vom Zuge des Alexander's ausgebildet, statt des Natalis Comes, und andrer lieben Leute den Lucian nicht vergessen hätte, der in seinen Werken diesen Zug des Bacchus in einem eignen Stück beschrieben, und wie uns dünkt, in seine Abhandlung eine schöne Idee zum Dithyramben hierüber eingewebt hat.

Das vierte Stück heißt: Atlantis, und hat wieder einen wirklich dichterischen Plan zum Grunde: „Der Dichter ist mit dem Bacchus in der Unterwelt gewesen: hier „hat er erfahren, daß die Atlantische Insel nichts anders „als das Elysium sey, welches vormals auf der Ober-

„welt gewesen, wegen der verdorbnen Sitten der Welt „aber von den Göttern in die Unterwelt versetzt worden." Eine schöne Poetische Lüge, wenn nur der Vortrag derselben ihr völlig entspräche? — Nicht völlig! Die Mänade siehet das Tageslicht wieder! Ein schöner Anfang, denn wenn sich der Leser erinnert, wie prächtig Milton und Klopstock diesen Anblick im Epischen Tone gemacht; so wird er ihn hier im Lyrischen, und zwar im höchsten Lyrischen Tone erwarten. — Allein die Mänade scheint in den Sonnenlosen ewig demmerigten (lieber dämmernden) Gebieten des schwarzen Dis, wo ein Demantnes Schicksal blind und taub herrscht, und Freuden und Schmerz unwandelbar sind, selbst etwas kalt und unempfindlich geworden zu seyn: daher äussert sie nichts von den Jubeltönen, mit denen sie ihr Geburtsland, und die Weinberge und die Auen ihrer Tänze begrüssen sollte. — Nun ist die natürlichste Frage diese: Was hat die Mänade im Reich Pluton's gemacht? Der Dichter antwortet so trocken, als möglich: Bacchus hat bei der Proserpina geschlafen, und die Mänade am Cocyt gewandelt: mehr weiß er nicht, und ich auch nicht. — Aber jetzt hebt die Priesterin des Bacchus an:

Voll ist mir die Brust
Von Göttergeheimnissen, Sterblichen ungehört,

Er giebt sie mir der Geheimnißentdecker
Mit weitgeöffnetem Munde auszusprechen.

Heil uns! hac iter Elysium nobis! Nun werden wir *απορρητα* des Bacchus hören!

Ventum est ad limen, nam virgo, poscere fata
Tempus ait: Deus, ecce Deus. Cui talia fanti
Ante fores subito non vultus, non color unus,
Non comtae mansere comae: sed pectus anhelum
Et rabie fera corda tument: majorque videri
Nec mortale sonans, afflata est numine quando
Jam propiore Dei. — —

Allein statt aller dieser Kühnheit findet man eine Beschreibung von Elysium, die blos malerisch und ganz und gar nicht Dithyrambisch ist. „Gebirge mit Licht überfirnißt, Wälder und Blumenteppiche, goldgegipfelte Städte und ein perlengegründeter Tempel in der Mitte;“ das ist's, was sie gesehen. Ist Elysien nichts als dies; freilich so kann der Künstler, wenn er auch nicht Gott begabet ist, diese Göttergefilde weit besser darstellen, und der Dichter sollte es nicht einmal wagen, sich mit ihm zu vergleichen. Aber heißt das dichterisch nachgebildet? Dithyrambisch nachgebildet? Laß die Mänade erzählen, was sie in Elysien gemacht, was sie für göttliche Freuden hier geschmeckt, mit ihrem Bacchus un-

hergeschwärmt, den Himmel gefühlt; laß sie alles in Dithyrambische Handlung setzen; alsdann würde kein Künstler ihr Dithyrambisches Göttergemälde nachbilden können,

und könnt' er auch
in reines Sonnenlicht, oder Titonien's
Purpur den Pinsel tauchen, und wäre gleich
das unnachahmliche Gewand des Aethers ihm
und der Smaragden Glanz mischbar.

Das Gleichniß übrigens, das die Schönheit Elysiens concentrirt, und sagt:

Wenn der Königin
von Amathus, der schwarzaugichten Schönheitерschafferin
auf der unsterblichen Wange ihr eroberndes Lächeln
sich bildet, schmilzt der Götter Herz und die Natur
wird zum Frühling: so unaussprechlich
reizend ist Elysien — —

Dies Gleichniß ist zwar schön; aber viel zu sehr mit Schmuck überladen, und wenn man es in seiner weit angenehmern Naktheit siehet: so ist es nach griechischen Worten nachgebildet. Jetzt folgt die Poetische Geschichte von Atlantis, in welcher insonderheit der Lärmen schön gemalt ist, mit welchem die Cyklopen es auf Jupiter's Befehl einreissen. Das Ende ist etwas kalt, und läßt in uns eine kleine Unzufriedenheit nach mit die-

sem Boten der Götter, der uns auch durch die Art seines Gesanges gleichsam in ein Elysium hätte entzücken können.

Das 6te Stück ist Herrmann: In Rom stehet der Tempel des Mars vom Bliz entflammet: Alpen stürzen in einander: am Himmel glänzen furchtbare Meteore:

Zittre, stolze Weltbeherrscherin!
Mars will nicht ferner für dich wachen.

Bacchus rüstet den Herrmann zum Helden für sein Vaterland aus:

O du, der du im Gefecht oft bei mir warst!
bei diesen Eichenkronen
meiner Stirn ersiegt, laß mich
die weiberherzigen Römer dir opfern!

So fleht Herrmann, zieht hin, und siegt. Dies ist die Idee des Stücks; so gut nun Bacchus in sie verflochten ist, so gehört sie doch vielleicht zu den Dithyramben, wo der Verf. alles auf Bacchus bringt, was sich nur auf ihn will ziehen lassen. Insonderheit ist die Stelle gezwungen:

welcher Gott du auch seyst
(Bacchus war es gewesen!)

Soll dieser Gesang Dithyrambe werden, so gehört er an die Freudentafel der Deutschen nach erhaltenem Siege, wo

alles aber umgeändert werden müßte. Statt dessen hätte er ihn lieber ganz ohne Bacchus, als einen Heldengesang bearbeiten können, und geriethe dieser ihm denn, so hätte Herrmann, unser Held, nebst einer elenden Epopee, und einem schönen Trauerspiel, hier einen Heldengesang, der neben dem vortrefflichen lyrischen Gespräch: Herrmann und Thusnelde in den bremischen vermischten Schriften, das nicht so bekannt ist, als es verdient, an seiner Bildsäule prangen könnte.

Nebst diesen drei neuen Stücken unterscheidet sich diese Ausgabe durch ansehnliche Veränderungen. Die erste Dithyrambe, die in dieser Bibl. (B. 3. St. 2.) eingerücket erschienen, schaltet jetzt, vermuthlich um die Pindarische Digression nachzuahmen, die Orpheiische Geschichte ein; allein die Episode scheint erkünstelt, weil sie blos von der Gegenwart des Orts hervorgebracht wird. Die Mänade ist am Hebrus, und erzählt uns also etwas von Orpheus: Antistrophe und Epode ist voll: sie ruft: weg! weg von hinnen! dort spiegelt u. s. w. und dann ist auch der ganze Orpheus weg, ohne Dithyrambisch eingeflochten zu seyn, und zum Wesen des Stücks zu gehören. Home hat völlig Recht, daß es eine unpoetische Verknüpfung der Ideen ist, die aus der Lage der Oerter entspringet. So ist auch diese Geschichte vom Orpheus nicht bacchisch genug angesehen, da sie doch selbst ein Ganzes der Dithyrambe geben

könnte; hätte der Dichter die Idee so verknüpfet: „Gott „Bacchus! ich wage mich unter die Mänaden! gieb mir „die Lieder, aber nicht das Schicksal des Orpheus!" und würde diese Idee auch nur so feurig ausgeführt, als Theokrit in seinen βακχαις das Ende des Pentheus von den Mänaden schildert, so könnte dieser Gesang ein Creditiv der bacchischen Begeisterung werden, und die Thyaden würden den Sänger bewillkommen, statt daß sie jetzt fragen müssen: ist Saul auch unter den Propheten?

Die übrigen Stücke haben oft glückliche Veränderungen. Das Lied auf Friedrich fängt besser an, als erst, aber obgleich Bacchus selbst ziemlich lange in ihm deklamirt: so ist doch der Gesang weder göttlich, noch königlich. Joh. Sobieski, noch mehr aber Peter der Große, sind als Heldenoden schön, und die letztere hat den Verf. beinahe über sich selbst erhoben. Der Friede ist ansehnlich verbessert; und der Dithyrambe: der Krieg, weggefallen. Indessen haben die Veränderungen noch kein einziges Stück zur Vollkommenheit gebracht: denn z. E. in den Himmelsstürmern ist Bacchus noch nicht die Hauptperson; noch ist es nicht werth, ein Triumphslied über diesen Sieg zu heissen, noch immer eine einfache Erzählung der Geschichte, eine kalte Begeisterung, und der Anfang dieses Dithyramben schreit uns so in die Ohren, als wenn Boileau seine Ode auf Namur anfängt:

Quelle docte et sainte yvresse
Aujourd'hui me fait la loi? u. s. w.

Das Gedicht, Peter der dritte, hat sich in der metrischen Oekonomie verschönert: aber wieder eine kleine Probe, wie wenig die Dithyrambische Muse sich unter die Künstelei bücket! das schönste Bild desselben: Blitze zerreissen den Olymp u. s. w. war überall gelobt: Der Verf. will es verschönern, und aller Reiz ist weg! Beinahe ist's auch so mit dem Beschlusse, wo ich mir immer, statt dieser langweilig erzählten Geschichte, doch lieber den Beschluß der ersten Ausgabe zurückwähle. Statt der Noten in der vorigen Ausgabe geht hier vor jedem Stück der Inhalt voraus; wenn der Verf. aber auch die Quellen anzeigen will, aus denen er geschöpft: so hat dies weiter keinen Zweck, als zu zeigen, daß seine Kenntniß der Quellen ein fundus mendax sey. Und überhaupt: Leute die den Natalis Comes zur Hand haben müssen, um zu lesen, sind eben sowohl Profane in den Heiligthümern des Bacchus, als eine Mänade, die ihn aus Natalis Comes singt. Die Thaten ihres Königes müssen so in ihrer Seele leben, als hätte sie dieselbe selbst gesehen.

Noch ein paar Worte über diese Dithyramben überhaupt! Sie sind als Gesänge schäzbar, wenn sie gleich als Dithyramben verwerflich wären; sie sind als künstliche lyrische Versuche merkwürdig, wenn sie gleich nie

Meisterstücke von der ersten Art werden dörften. Der Hauptfehler, der alle Stücke verunziert, und selbst ihre Schönheiten widrig macht, ist: daß jedes Bild in jedem Nebenzuge mit Zierathen überladen, und eben dadurch im Ganzen kleinlich und unförmlich läßt. Der Verf. ist auch in den Dithyrambischen Worten durchaus nicht glücklich: die seinigen sind zu erkünstelt, unbequem und kraftlos: die Gedanken kriechen unter ihnen, wie durch enge, niedriggewölbte, verkreuzte Höhlen. An Orten, wo kein Feuer ist, und wo ein simpler Ausdruck mächtig gewesen wäre, machen sie einen unangenehmen Lärm, und wo die Rede sich erheben, und brausen soll: da schweigt diese Sprache der Götter. Am rechten Orte ist der Autor zu blöde, denn selbst seine vielsagende Prädikate auf Bacchus stehen nicht immer an ihrer Stelle, wo sie wunderthätig seyn könnten; bei Nebenzügen, bei Wörtern, die nicht einmal in einer geraden Rection stehen, ist er Schöpfer. So sind Bacchus Zügel, goldgebißlenkende Zügel: sein Thyrsus der gehorsamgebietende Thyrsus: der Rhein der Alpengeborne Rhein: das Blut Orpheus, das Blut des Felsenbeseelenden: Städte heissen hochmaurigte Städte, und ein Meteor ein lichtausdämpfender Unstern. Die wahre *πολυπλοκια* der Worte muß nicht ein Spaß, sondern eine Folge der Begeisterung seyn: sie muß unsrer Sprache

große Ideen und Empfindungen in ein Wort concentriren, in die alte deutsche Stärke eindringen, und viele mit Unrecht veraltete Machtworte wieder hervorziehen. Opitz z. E. hat viel edle Dithyrambische Redarten theils überall, theils besonders in seinem Lobgesange auf Bacchus, die unsrer Sprache sehr angemessen sind. Irren wir uns nicht: so hat der Verf. bei dem 5ten Stück diesen Hymnus des Opitz in seinen Wörtern vor Augen gehabt. Weil er aber blos einzelne Wörter gewählet, und sie aufeinander häufet, daß sie sich im Wege stehen: so siehet man gleichsam den großen Herrn nicht, der sich mit seinen Bedienten umherdränget. Von dieser Seite wäre der Dithyrambe nützlich der Sprache; und wenn er auch kühne Sylbenmaaße, und gleichsam tripudia von Tönen versuchte, wie es hier nicht ist: so könnte er auch vielleicht unsre Prosodie bestimmen. Sonst aber wünschen wir nicht, daß das Dithyrambisiren der herrschende Poetische Geschmack unsrer Zeit würde; Griechische Dithyramben zurückzufinden, ist eine leere Kunst; und unsre Gegenstände Dithyrambisch besingen, ist uns fremde und voll Zwang. Es herrscht in dieser Gedichtart gleichsam ein hoher, kühner, regelloser Styl, der vor der wahren sanften, und regelmäßigen Schönheit voraus gieng; und wir wollen die letzte lieber. Der Verfasser hat also Recht: „scharfe Gewürze und lär„mende Instrumente müssen sparsam gebraucht werden,

„wenn sie nicht Unlust erwecken sollen." Aber wenn er sagt: „ich erkläre mich, daß dies die erste und letzte Ver„änderung ist, die ich mit meinen Gedichten vornehme!" so müssen wir gestehen, daß uns diese Worte ganz fremde und unverständlich sind, ob wir sie hier gleich schon vom dritten neuern Dichter in Deutschland lesen.

C.

34.

Johann Elias Schlegel's Werke: Vierter Theil. Herausgegeben von Johann Heinrich Schlegeln, Kopenhagen und Leipzig, im Verlage der Mummischen Buchhandlung, 1766. 320 Seiten in 8.

Es sind in diesem Bande die kleinern Gedichte des sel. Schlegel's enthalten, die dem Herausgeber seiner Schriften, der Erhaltung würdig geschienen. Wir setzen zuerst die Haupttitel her: Heinrich der Löwe, zwei Bücher eines unterbrochenen Heldengedichts: Bemühungen Irenen's und der Liebe, eine kleinere epische Fiktion auf das Beilager Karl's des sechsten: Briefe und vermischte Gedichte: Erzählungen: Oden: Cantaten: Anakreontische Oden: Kleinigkeiten: und zuletzt ein paar historische Abhandlungen. Je

mehr wir Schlegel's frühen Tod bedauren; desto sorgfältiger müssen wir auf seine Nachlassenschaft merken.

Man kann die verwaiseten Werke eines Schriftstellers in verschiednen Gesichtspunkten der Welt mittheilen. Will man blos dem Geiste desselben auf seinem Grabe ein Ehrendenkmal errichten: so wählet man vorzüglich die besten Produkte seiner Beschäftigungen, die reifsten und wohlgebildetsten Kinder seines Genies; die Jugendarbeiten, die mittelmäßigen Probstücke und Versuche hält man vom Licht der Welt zurück, oder wenn sie da sind, sucht man sie, als unächte Brüder, zu verdrängen. Wir danken es der Zeit, oder den Verfassern selbst, daß sie uns bei den größten Geistern des Alterthums die Uebungsstücke und das Unächte entzogen: wir lesen Homer, Horaz, Cicero; aber zu ihrem Vortheil dörfen wir die Jugendproben nicht lesen, wodurch sie Homer, Horaz, oder Cicero wurden. Man setze sich also, wenn man diesen Gesichtspunkt treffen will, aus der Lage eines Freundes und Zeitgenossen in die Stelle der Nachwelt, die aus Stössen und Manuscripten eines Autors oft nur einzelne Bogen mit unpartheiischer Hand herausreißt, und auf sein Grab zur Fahne des Nachruhms pflanzet. —

Wenn wir in diesem Traume den Band durchlaufen, der vor uns liegt: so würden wir wenig oder nichts wählen wollen, um vor die Augen der Nachwelt zu treten,

oder unsern Schlegel den Nachbarn bekannt zu machen. Wir wählen also einen andern Gesichtspunkt, der für das Publikum sicherer und nutzbarer ist: uns in den Schriften eines Mannes ein Porträt seines Geistes zu sammlen. Kennet der Herausgeber seinen Autor, liefert er denselben, wie er ist, sagt er uns von ihm sein eignes Urtheil, die Zeit, wenn seine Stücke aufgesetzt sind, Gelegenheit und Folge: so giebt er uns eine Geschichte von dem Denken und Ausarbeiten seines Schriftstellers; und oft fährt bei Gelehrten ihr Leben in diese zwei Stücke zusammen. Man hat also hier den schönen Anblick, einen Dichtergeist wachsen und sich ausbreiten zu sehen: mit ihm von seinen Lehrlingsstücken bis auf den Gipfel seiner Meisterstücke hinaufzusteigen. — —

In diesem Gesichtspunkt hat diese Ausgabe der Schlegel'schen Werke viele Vorzüge. Sie geht zwar nicht nach der Ordnung der Aufsätze; allein vor jeder Klasse finden wir einen Vorbericht, der uns gleichsam genetische Nachrichten, und eigne Urtheile giebt: der Herausgeber hat seinen Autor, als Bruder gekannt, ist selbst ein Mann von Kenntniß und Geschmack: wir lernen also unsern Joh. Elias Schlegel sehr kennen.

Und noch mehr! Wenn unvollendete Arbeiten nicht in die Erde gescharret werden: so kann ein Anderer damit wuchern; er kann in die erledigten Fußstapfen treten, und

nach den Anfängen weiter fortarbeiten. Wie sehr ist dies insonderheit in Deutschland zu wünschen, wo die besten Männer aus ihren halbentworfenen Planen gerissen sind, und ein frühzeitiger Tod den Genies aufzulauren scheint. Hier verrathe man ihre Verlassenschaft, daß ein Andrer vielleicht davon Besitz nehme, und ihre Stelle ersetze. — So wollen wir Schl. Werke durchgehen.

1) Ein Fragment von einem Heldengedicht: Heinrich der Löwe. Es ist in vielerlei Absicht gut, daß unsere Dichter Schlegeln nachfolgen und die Vaterlandsgeschichte studiren möchten: blos auf diesem Wege dringt man in den Geist seines Volks, und kann man aus dieser Historie Stücke heben und mit Feuer und Geist beleben: so hat man ein doppelt Recht auf das Gefühl seiner Nation. Schl. hat bei dem Studiren der deutschen Geschichte nicht blos Materialien zu einem Heldengedicht, sondern auch zum Leben seines Helden gesammlet, und dasselbe in 2 Octavbänden herausgeben wollen. Wir wünschen dem Herausgeber Zeit und Kräfte, sie mit der nöthigen Ausbesserung und Vollführung an's Licht zu stellen. „Gewiß! die Historie zeigt sich fast mehr in ihrer „ganzen Schönheit, und in ihrem vielfachen Nutzen, wenn „sie irgend einen großen Mann, einen sehr denkwürdigen „Zeitpunkt auswählt, und ein ausgeführtes Gemälde dar-

„stellt, als selbst in den besten Miniaturschilderungen, „oder den Inbegriffen der Geschichte ganzer Reiche; und „Heinrich der Löwe verdient die Aufmerksamkeit eines „Deutschen und jedes Liebhabers der Geschichte."

Aber Heinrich der Löwe als ein Sujet zum Heldengedicht? Das wird eine zweite Iliade seyn können: dieser Held ist wie der Achilles des Homer's.

> Impiger, iracundus, inexorabilis, acer
> Iura negat sibi data, nihil non arrogat armis.

Uns fielen bei dem ersten Anblick dieses Stoffs jene Worte Homer's ein, die auf Heinrichen so genau als möglich passen:

> *ȣ γαρ τι γλυκυθυμος ανηρ ην, ȣδ' αγανοφρων*
> *Αλλα μαλ' εμμεμαως.*

Aber Schl. wäre dieser zweite Homer nie geworden. Nicht „weil der Messias schon erschienen, und es bei einem Heldengedicht, nach Schl. Meinung viel darauf „ankommt, der erste in seiner Nation zu seyn." Auch nicht: als wenn Schl. Fleiß nicht eine Epopee durch, ausgehalten hätte; dies vor vielen Andern: denn sein Bruder sagt uns, daß er den Trieb, ein epischer Dichter zu seyn, von Jugend an gefühlet — sondern, wenn wir nach seinen übrigen Arbeiten urtheilen wollen, weil seine poetische Einbildungskraft uns für eine Epopee zu

trocken, und moralisch vorkommt. Wir haben in den beiden Gesängen dieses Anfanges hier und da schöne moralische Stellen, lehrreiche Allegorien, edle Sentiments, nachdrückliche Sentenzen, und ein ausgearbeitetes Sylbenmaaß mit Reimen gefunden; aber nirgend den Ton der epischen Erzählung, den Adel, den kurzen hohen Vortrag der Reden, die immer fortschreitende Handlung. Man kann alle einzelne Stücke in Lehrgedichte verpflanzen, und sie stehen am rechten Ort.

Wir haben gesagt: Lehrreiche Allegorien fände man in dieser Epopee; denn die Maschinen in ihr sind Tugenden und Laster. So heißt's im ersten Gesange:

Indeß versammlete der Himmel reine Schaaren,
Die auf uns niedersehn, die Tugend zu bewahren.
Sie freun sich, wenn ihr Reiz der Menschen Herz gewinnt,
Und stehn den Seelen bei, wenn sie bekämpfet sind.
Ein jeder von der Zahl, die hier zusammen kamen,
Steht einer Tugend vor und führet ihren Namen;
Die Großmuth und die Huld und Frömmigkeit und Treu,
Gelassenheit und Muth und eine lange Reih'
Von Geistern, die man oft blos aus der Wirkung kennet,
Die oft kein Ausdruck faßt und keine Sprache nennet,
Stand um den hohen Thron des Geists der Majestät,
Durch den der Himmel schützt und stärkt, wen er erhöht u. s. w

Wir führen diese Worte an, um unser voriges Urtheil zu beweisen, und würden es noch mehr bekräftigen, wenn wir die darauf folgende langweilige Rede Gottes, den Streit der Tugenden vor seinem Throne, und andre Stücke anzögen. Wir wollen die Einwürfe nicht vermehren, die man gegen die moralische Wesen, als epische Maschinen, gemacht hat; das Resultat würde vielleicht seyn, nicht blos, daß sie unbequem, sondern der Epopee selbst nachtheilig sind: aber das können wir mit Schlegeln nicht glauben, daß wenn man die Maschinen der alten und die Geister unsrer Religion nicht brauchen könnte „die Allegorie die einzige noch übrige Quelle des Wunderbaren sey.“ Fände sich ein epischer Dichter zu Heinrich dem Löwen, der die beiden Schlegel'schen Gesänge nutzte, aber umwürfe — sich eine epische Handlung wählte, die wir hier nicht sehen: so würden wir ihm eine andre Quelle zu brauchbaren, erlaubten, poetisch-edeln und lebenden Maschinen anrathen, die nicht aus der Mythologie, noch unsrer Religion, noch aus der moralischen Welt; sondern aus der politischen Geschichte seines Helden personificirt würden, und dieses sind die Schutzgeister der Provinzen und der Fürsten, oder mit einem Dichter zu reden

— — Der Königreiche Beschützer,
Engel des Kriegs und des Todes, die im Labyrinthe des Schicksals

Bis zur göttlichen Hand den führenden Faden begleiten;
Die im Verborg'nen über die Werke der Könige herrschen,
Wenn sie damit triumphirend, als ihrer Schöpfung sich brüsten. —

„Heinrich der Löwe, ein Fürst, dessen Macht nur mit „des Kaisers seiner verglichen werden konnte, der Stamm„vater des großen Hauses Braunschweig-Lüneburg, „der Ueberwinder und Bekehrer der Wenden; durch „den theils bei seiner Regierung, theils bei seinem Falle, „die Fürstenthümer Holstein, Mecklenburg und Pom„mern, die Städte Lübeck und Hamburg und andre „Landschaften und Städte mehr, das geworden sind, was „sie sind; ein Herr von großen persönlichen Eigenschaften, „von sonderbaren und rührenden Schicksalen" der seine Länder verlor und zum Theil wieder bekam, der hier und dorthin zu Hülfe ziehen sollte, aber zu seinem Unglück nicht wollte — ein solcher Fürst kann eine Anzahl Schutzgeister verschiedner Art für und gegen sich in Bewegung setzen, die nicht zum Schmuck, sondern zum Wesen der epischen Handlung gehören, uns interessiren und Alles beleben.

Man wird einer deutschen Bibliothek es gern erlauben, daß sie über ein Fragment von zween Gesängen so ernsthaft spricht, wenn man bedenkt, daß dies Fragment nichts minder, als eine Epopee, und zwar über einen

deutschen Helden seyn soll: eine seltne Nationalerscheinung im doppelten Verstande. Dagegen schweigen wir

2) von den Bemühungen Irenen's und der Liebe völlig: es ist in allegorisch-moralisch-epischem Geschmack und zum Glück nicht lang.

3) Briefe und vermischte Sachen: diese sind das beste in diesem Bande. Einige kommen wirklich den Horazischen Briefen nahe, untermischt mit kleinen Fabeln, launischen Gesprächen und moralischen Sentenzen in fliessenden Reimen. Aber dies sind auch nur einige, die so durchaus schön sind: worunter wir auch einige Uebersetzungen rechnen. Freilich verlieren Gedichte dadurch nichts, daß sie Gelegenheitsgedichte sind: ein Wort, an das wir uns unbilligerweise stoßen, und das doch die besten Poesien der Alten und Neuern in sich begreift. Hat aber ein Gedicht weiter keinen Werth, als daß es Empfindungen besingt, das ist, daß es ein Gelegenheitsgedicht ist: so kann es in seiner Privatbeziehung schätzbar seyn; aber für's Publikum ist es nicht.

4) Die Erzählungen sind sonst schon gedruckt, fliessend, aber ohne eignen Ton und nur vier.

5) Oden: hier können wir geradezu sagen: keine Oden! wie kann man auch ein Original in Allem seyn? Der Herausgeber sagt das geprüfte Urtheil, das wir für mehrere Deutsche sogenannte Odendichter hinschreiben.

„In einigen dieser Gedichte wird sich hin und wieder ein „gewisser Schwulst verrathen, eine Zusammenhäufung von „Bildern, die nicht immer am rechten Orte stehen, die sich „in einander verlaufen, oder die nur halb ausgedruckt „sind. Der V. war hievon eine Zeitlang, als von pin„darischen Zügen, eingenommen. Er ist aber hernach ganz „davon zurückgekommen und hat selbst diesen Zeitpunkt „in seiner Denkungsart die Zeit seiner Dunkelheit genannt. „Doch sind auch in den benannten Gedichten ausnehmende „Schönheiten." Vielleicht; — aber Odenschönheiten haben wir keine gefunden, es sind einige von ihnen correkte Strophen Gedichte, die schöne Gedanken und Bilder versificirt enthalten

6) Cantaten: man wird einige in Komposition kennen z. E. Phyllis und Thyrsis neulich von Bach; Cephalus und Prokris schon vorher von Scheibe komponirt. Einige dieser Stücke sind schätzbar, da Deutschland noch so wenig, recht wenig musikalische Dichter aufzeigen kann: sie haben auch alle einen gewissen sanften Fluß der Versart; aber daran zweifeln wir, wenn wir unserm Ohr trauen dürfen, daß Schlegel's Poesie sich biegsam gnug der Tonkunst anschmiege, oder daß in ihr der hohe musikalische Wohlklang den poetischen belebe.

7) Anakreontische Stücke. Sollen diese Stücke einen Charakter haben: so müßte es bei den meisten eine

schöne trockne Einfalt, und ein sanftes fliessendes seyn, das fast durchgehends sich trochäische Verse wählet. Die Eintönigkeit und Schwere rührt bei manchen offenbar aus dem gereimten Sylbenmaas her; denn wie uns dünkt, haben es die neueren anakreontischen Dichter sehr vortheilhaft unterschieden, daß sie kleine Phantasien in dem sogenannten anakreontischen Sylbenmaas ohne Reim vortragen, und blos die Empfindungen und Einfälle in Lieder reimen, die vom Reime Schönheit hernehmen.

8) Die Kleinigkeiten übergehen wir, und

9) von den historischen Abhandlungen scheinen uns die Gedanken über die Achtserklärung Heinrich's des Löwen nicht tief genug in die damalige Verfassung von Deutschland zu blicken; die Geschichte Heinrich's wird dies vollständiger thun. Gerechter sind die Anmerkungen über die Ausschliessung der Prinzessin Blanca von der Thronfolge in Kastilien, die diesen Band schließen.

Jeder siehet, daß in diesem Theile viel Schönes sey, insonderheit in dem Felde, wo Schlegel's Muse weidet, in lehrenden Betrachtungen; allein das wird man auch nicht verkennen, daß eine reiche Einbildungskraft und ein schöpferischer Geist zu Erdichtungen nicht seine größten Talente gewesen, daß vieles nach der Jugend und dem Gottschedischen Zeitpunkte schmecke, und daß das meiste mehr einem guten, als großen Dichter gehöre. Wir

urtheilen mit der Unpartheilichkeit, die wir der Asche eines so theuren Schriftstellers schuldig sind; wer Schl. in seinen theatralischen Stücken, in seinen Abhandlungen, und in seinen horazischen Briefen zu schätzen weiß: wird es ihm leicht verzeihen, daß er kein Odendichter, oder kein Anakreontist vom ersten Range ist.

Der Herausgeber verspricht uns im folgenden letzten Theile das Wochenblatt: der Fremde, und das Leben seines Bruders. Wir sehen das letztere als ein Geschenk an, weil es uns eine Einleitung und gleichsam ein Commentarius perpetuus über seine Schriften, über die Richtung und die Falten seiner Denkart seyn kann. Das Leben eines Gelehrten und eines Genies ist vielleicht das leichteste zur Biographie wie sie seyn soll; nur müßte man sein eigner Biograph werden, oder der Geschichtschreiber müßte uns so kennen, wie ein Bruder den andern.

C.

35.

Christ. Adolph. Klotzii carmina omnia: editio emendata et nova. 100 Seiten 8.

Am kürzesten kämen wir weg, wenn wir folgende Worte eines deutschen Kunstrichters statt zu recensiren hinschrieben, die doch wahr seyn müssen, weil sie dreist gesagt sind: *) „Die Nachahmungen des theuren Hrn. K. „sind nachgemachte Straußbündel von römischen Blümchen „und Specereien, denen ein besseres Schicksal vorbehalten „war, als unter der Hand allmannischer Freibeuter zu „verdorren." Allein Machtsprüche von der Art sind öfters vorgefaßte Meinungen, die man hinschreibt, weil man den theuren Herrn Horaz nur aus den Schulen und den theuren Herrn Klotzius nur von Titel her kennet, und so leicht wollten wir's uns nicht machen. Wir lasen, hielten zwei Ausgaben zusammen, nachgeahmte Stellen gegen Horaz, die Nachahmungen gegen andere, und schlossen endlich mit dem Urtheil: Kl. ist ein Kenner des Horaz, sein Liebling in der Laune, und sein Nachahmer, wie es in einer längst ausgestorbenen Sprache möglich ist. Wir wollten zwar diese Aussprüche in das Ehrenwort zusammen zielen: neuere Antiken; allein wir waren

*) Merkwürdigkeiten der Litteratur, 2te Samml.

zu diesem Wort zu blöde. Unter vielen Ursachen auch deswegen, weil das ja nicht zur Antike gehörte, den Marmor und die Instrumente aus Griechenland zu holen, wenn man sie in seinem Vaterlande besser haben kann; und überhaupt, weil die ganze Vergleichung leidet. Wir haben unter dem Wort Carmina: Oden, Silvas und Sermones von verschiedenem Werth; aber da es die zweite Ausgabe ist, blos von den Worten: neu und verbessert Rechenschaft zu geben, und setzen voran, daß wir diese Gedichte nicht als Originale, sondern der Denkart, Composition und Sprache nach, blos als künstliche Nachbildungen ansehen und sie also höchstens in die dritte Klasse poetischer Werke setzen können.

Ode 1. ad amicos meos: „Amor giebt dem Dichter „die Cither, um von Liebe zu singen: er hat gesungen, „übergiebt die Cither seinen Freunden; ihn soll eine ernst„haftere Muse empfangen: er will ruhig leben und ster„ben, und Freunde sollen sein Grab mit Blumen be„streuen." Man siehet, die Einkleidung der Ode ist alt und oft gebraucht, allein der Gang ist horazisch und die Theile machen ein Ganzes aus. Die Ursache aber, warum er seine Muse verändert, ist ziemlich deutsch:

— — Nunc veteres delicias ego
A Junone nova compede pronuba
Vinctus qui repetam lyra.

Ode 8. ad Fridericum Augustum: „Er wünscht den „König in sein verheertes traurendes Land zurück; und „alles, selbst der Dichter, wird sich freuen.“ Man wiederhole mein voriges Urtheil und setze dazu, daß an ein Paar Stellen die Ode zu prosaisch zu werden scheint.

Ode 9. de bello: Beinahe würden wir dieser Ode den Vorzug vor allen dazu gekommenen geben. „Wa„rum schweigt alles so traurig? Es ist Krieg, Kriegs„geschrei, Blutvergießen, Hunger? Wie wird einst ein „Landmann staunen, wenn er Schwerdter und Knochen„haufen aus der Erde graben wird? Seine Kinder wird „er sammlen, ihnen die traurige Geschichte seiner Vorfah„ren erzählen, die Gebeine verscharren und die Waffen

Tergo auferet secum et trepida manu
Fumo nigris in postibus aedium
Affiget, horrorem ad nepotum
Opprobriumque patrum perenne.“

Diese Fiktion und natürliche Digression ist zwar wieder nicht neu, aber, bis auf einen mißlungnen Perioden, schön erzählt.

Ode 10. „Der Churfürst kommt zurück: Dresden freue dich: er weint über die sächsische Verwüstung:

Sint orbe toto ipsaque vita
Hae lacrimae tibi cariores.

„Mit ihm kommt der Ueberfluß, die Musen, Gerech=
„tigkeit und Treue; ja Sachsens Genius kommt
„von den Wolken zurück!“ Die letzte Erscheinung ist
überraschend.

Ode 11. 12. Dresden und Sachsen spricht über
den vorigen Gegenstand.

Unter die Wälder sind die Elegien der vorigen
Ausgabe gebracht, einige Stücke voll horazischer Wendun=
gen dazu gekommen: Die Satyren sind dieselbe. — Die
Ausbesserungen betreffen theils die Composition der
Bilder, und die Stellung des Perioden, theils ein=
zelne Zusätze. Sie sind nicht häufig, aber meistens
glücklich: Wir sagen meistens: denn wenn das Bild
schon da steht, so ist's schwer die Figuren umzurücken: ein
Beyspiel!

Vidi, nepotes, credite, credite,
Vidi sedentem nuper ad Albidos
Germaniam ripas nefandum
Exitium patriae dolere.

So fing die 5te Ode an: jetzt ist die 14te so geändert.

Vidi, sedentem, credite, credite
Ripas ad Albis nuper et humido
Germaniam vultu nefandum
Exitium patriae dolere.

Ist sedentem das wichtigste, was mir bei dem Bilde zuerst in's Auge fällt? Ist das zweifache credite hier eine Schönheit? Ist das Exitium patriae dolere nicht etwas nüchtern, wenn die folgende ganze Strophe durch, das vultu humido noch umschrieben, und alsdann noch einmal queritur wiederholt werden muß. — Hier ist Horazen's Vorbild, der Leser urtheile!

Bacchum in remotis carmina rupibus
Vidi docentem (credite posteri)
  Nymphasque discentes, et aures
  Capripedum Satyrorum acutas
Evoe! recenti — —

Wir vergessen aufzuhören! hier ist alles voll, alles an seiner Stelle: das Bild zeigt sich nach und nach, wie wir's erblicken würden, hier steht kein sedentem, kein nuper: hier kann das credite posteri, nicht um ein Wort verrückt werden: in 4. Versen bereitet uns der Dichter, das Evoe! mit ihm zu singen: hat uns aber Kl. in seinen 4. Versen schon ein Eheu! ausgepresset?

Ein Beispiel ist genug von den Verbesserungen der Bildercomposition; jetzt eins von den kleinern Zusätzen dieser Ausgabe. Der folgende muß uns in's Auge fallen, denn er ist S. 100. eben am Ende der letzten Satyre:

Goetzius Hamburgi clamoribus omnia complet,
Voce tonat rauca, turris templumque tremiscit.

Hier kommt es uns sonderbar vor, den Namen zu finden, da alle seine vorige Helden Bibulus, Birrus, Titius, u. s. w. heißen: nur auf einmal erblicken wir statt des Titius, Götzius und statt des Birrus, Ziegra;

Idem amens chartas et vana diaria legit,
Qualia bellipotens Hamburgi Ziegra, pusillus
Natus et infausto coeli sub sidere scribit.

Wir kehren also zur Vorrede zurück, und finden: Liberius si dixerim quid, nec veniam oro nec caussam meam contra duriores judices defendo: non recito cuiquam, nisi amicis.

Uebrigens unterscheidet sich diese Ausgabe durch Vignetten, die von Antikensteinen genommen, aber sonst schon bekannt sind.

C.

36.

Christ. Adolph. Klotzii, opuscula varii argumenti. Altenb. ex officina Richter. 1766. 330 Seiten in groß 8.

Zuerst zeigte sich Herr K. durch kleine niedliche Werkchen, in denen blos die Einkleidung, die feine Kenntniß der lateinischen Sprache, und die Horazische Ader schätzbar war, ohne daß man dieselben als materielle Beiträge zur Literatur hätte ansehen können. So waren seine Mores Eruditorum, Genius seculi, ridicula literaria, opuscula poetica: Stücke, die man als schöne Blüthen, nicht aber als nutzbare Früchte betrachten konnte. Man wünschte von ihm eigne kritische Abhandlungen, da man von seiner Belesenheit und dem feinen antiken Geschmack viel erwartete; er hat einige geliefert, unter denen wir diesen opusculis ohne Anstand den Preis geben. In dieser Sammlung von 12 kleinen Stücken werden die Liebhaber der Philologie, der griechischen und lateinischen Musen, einige so schöne Aufsätze finden, daß sie sie ohne Streit nutzbare Fragmente zur Kritik des Schönen heißen werden.

Wir springen auf einmal in die Mitte. Das sechste Stück von der glücklichen Kühnheit des Horaz,

legt die Stelle des Quintilian zum Grunde: at Lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus. Nam et insurgit aliquando et plenus est jucunditatis et gratiae et variis figuris et verbis *felicissime audax:* und ist zu diesem Dichter eine schöne Einleitung. Wenn daher Kl. seine Abhandlung beschließet: utinam vero hac opera faciliórem jucundioremque Horatii lectionem reddidissemus juventuti; so können wir diese Worte ändern: at vero hac opera nobis quidem jucundiorem illius repetitionem reddidisti; utinam et juventuti frequentiorem! hätte ich dieses Stück irgendwo ungedruckt, im Manuscript liegen gefunden: wie hätte ich geeilet, um mir dasselbe größtentheils in meinen Horaz einzutragen, und dies mit einer süßen Mühe.

Nicht ohne Ursache unterstreiche ich das Wort größtentheils: denn die Einleitung, daß es eine doppelte Kritik gebe, hätte ich schon mit den Augen übersprungen: die Betrachtung: daß die Eigenschaften, Kühnheit und Glück, den alten Schriftstellern häufig beigelegt werden, wäre ich durchlaufen, und nochmals durchlaufen, weil in dieser Sammlung von Stellen fast in jedem Zeugnisse selbst eine glückliche Kühnheit herrschet, gleich als wenn jedes ein redendes Zeugniß seyn sollte. Dies sage ich auch von der Rubrik: die Kühnheit ist den Dichtern nöthig, aber ge-

fährlich: sie ist angenehm, wegen der angezognen Stellen, aber übrigens bekannt genug. So ist auch das ingenium Horatii nach den vorigen Worten Quintilian's zuerst schön geschildert; aber die Schönheit liegt mehr im Ausdruck — noch denke ich also nicht an meine Feder.

Der Kunstrichter kommt näher auf Horaz. Er war der erste lyrische Dichter unter den Lateinern, der mit kühnem Schritt auf unbetretne Höhen ging, und aus Griechenland einen Lorbeerkranz neuer Art holte. Wir breiten dieses lyrische Neue des Horaz bis auf seine griechischen Sylbenmaaße aus, die wir hier vermissen: so daß wir auch nicht einmal die prächtige Stelle angezogen finden: —

Carmina non prius
Audita Musarum sacerdos
Virginibus puerisque canto.

„Warum hatten die Lateiner so wenig lyrische Dichter?" Auf diese Frage freueten wir uns; was Herr Kl. sagt; „daß die Knechtschaft Genies unterdrücke" sagt er schön; thut das aber dieser wichtigen und noch nie recht aufgelöseten Aufgabe ein Genüge? Ueberhaupt sind die zwei letzten Stücke: Horaz war der erste und fast der einzige lyrische Dichter in Rom: gar nicht ausgearbeitet.

Jetzt fängt sich erst der gute Theil der Abhandlung an: Horaz ist kühn in den abgebrochenen Anfängen

seiner Oden, in den langen Digressionen, den feurigen Sprüngen, in der verworfenen Wortordnung und den Uebergängen über die Strophe. Seine zweite Art von Kühnheit zeigt sich in den edlen, hohen und prächtigen Sentenzen, wozu auch das Lob August's, und die Lobsprüche auf sich selbst gehören. Die dritte Art liegt im Ausdruck, und zeigt sich in kühnen Figuren, seltnen, antiken und neuen Worten, wie auch in griechischen Construktionen. — Hier würde unsre Feder selten geruht haben: überall erscheint ein Mann, der seinen Horaz gelesen, verdauet und ganz inne hat: überall eine Menge von Beispielen, die immer triftig sind, obgleich jede Rubrik ansehnlich vermehrt werden könnte: überall der feine Geschmack, der den ganzen Horaz gefühlt, und zu kosten giebt. Aber das denke Niemand, daß, wer diese Abhandlung gelesen, auch den Horaz lebendig und innig kenne. Blos zum Lesen soll diese Schilderung bereiten; und nur durch das eigne Studiren schmeckt man tausend feine Schönheiten, die dem Kunstrichter entgingen, oder die er nicht ausdrücken kann.

So sehr wir diese Abhandlung loben, so müssen wir doch sagen: sie ist unvollendet, selbst wenn wir sie blos philologisch betrachten. Nun fehlen uns aber noch die beiden nützlichsten Stücke, der philosophische und praktische Theil derselben. Wir schämen uns nicht vor

dem Wort Philosophie, weil wir diese Sache nicht so geringe schätzen, als Herr Kl. an verschiedenen Orten; wir fordern auch einen praktischen Theil, weil wir voraussetzen, daß man den Horaz nach seiner angebornen Sprache und Situation nachahmen müsse. Ohne diese zwei Zugaben sind einzelne philologische Anmerkungen arena sine calce, und noch immer von der Anwendung und Nutzbarkeit zu entfernt.

Wir gehen also Herrn Kl. nach, um seine zerstreute Perlen aufzufädeln. Warum sind die abgebrochnen Anfänge einiger Oden so natürlich, da andere einen leisern Schritt nehmen? Setzt dies Abgebrochne des Anfanges eine Reihe von Gedanken voraus: so stünde hier eine Beherzigung am rechten Ort: wie genau man sich in diese Gedankenreihe und Lage von Vorfällen setzen müsse, um begeisternd und nutzbar zu lesen. Eine Materie, die man aus vielen Beispielen beweisen kann, und die man doch oft vergißt. Bei dem zweiten und dritten Stück, den Digressionen und Sprüngen würde ich unmöglich Home's *) Einwurf vergessen haben: „Im Horaz „nimmt sich kein Fehler mehr aus, als der Mangel an „Verbindung; die Beispiele davon sind unzählbar." Die-

*) Home's Grundsätze der Kritik Kap. I.

sen Einwurf würde ich nicht so kurz abgefertigt haben, als viele Kunstrichter; ich hätte mich befleißigt, das Wort Ausschweifung und Sprung mehr auf die Natur der Begeisterung zurückzuführen, um vielleicht etwas anders darunter zu verstehen, als frostige Leser, und regelmäßige Nachahmer sich abzirkeln. Die verworfne Wortordnungen würde ich genauer auf die Natur der Sprache reduciren, um es zu unterscheiden, wo es der Gedanke, der Wohlklang, die Komposition der Bilder, und das Sylbenmaaß gefordert; denn oft kann Kühnheit eine Tapferkeit aus Vorsatz, oft ein Muß seyn. In den Strophenübergängen würde ich den Römer gegen die Griechen gestellet, die Gesetze der Sprache, der Phantasieen, des lyrischen und musikalischen Sylbenmaaßes untersucht, es geprüft haben, ob es Schönheit oder Licenz sey; am mindsten aber würde ich alle Einwürfe so abgefertigt haben: certe Grammaticorum filii hanc legem tulerunt. In den Sentenzen, Figuren und kühnen Worten würde ich die Kühnheit des Horaz mehr subjektivisch behandeln; nicht blos das Kunststück zeigen, sondern zu bemerken suchen, warum und wie weit der Künstler so verfahren mußte: denn jenes findet der Leser selbst, auf dies muß er aufmerksam gemacht werden.

Nun käme der praktische Theil der Abhandlung: vor allen Dingen würde ich im Quintilian das Wort *ali-*

quando: Horatius insurgit aliquando, nicht überhüpfen, oder gar wie Barth für eine falsche Lesart erklären. Ich würde dem alten bescheidnen Kunstrichter zufolge, die Poesie des Horaz nicht für die Schranken aller lyrischen Kühnheit ansehen, und es aus unsrer Denkart und Stufe der Kultur wahrscheinlich zu machen suchen, daß er, zum Trost der Odendichter, nicht alles Glück der Odenschwünge erschöpft habe. Ich würde mir mehr Mühe drum geben, wie bescheiden er die Kühnheit der Griechen nur von Ferne nachgeahmt; wie viel Vorrechte er als der erste kühne lyrische Sänger in Rom, hatte; und nun kommt das große Feld, wie weit sind ihm die Neuern an Kühnheit ihrer Nachbildungen nahe gekommen? wie weit verbietet es die Zeit, ihm vorzufliegen, oder ihn zu erreichen? Betrachtungen, wo überall die Parallele zwischen Urbild und Kopie; statt Beispiel und Erläuterung seyn mußte. — Dies alles hat Kl. in seinen libellum de audacia Horatii nicht einschließen wollen.

Aus der Mitte thun wir einen Sprung an's Ende des Buchs: von der Bescheidenheit Virgil's, eine Abhandlung, wobei uns drei Excursus lockten. „Von „den Sitten der Schäfer in den Eklogen des „Virgil's:" wir lasen mit Vergnügen, wo sich seine Schäfer gut ausdrücken, und wo nicht; aber wir wandten das Blatt: es war zu Ende. Nun war ich mit mir selbst

unzufrieden, daß ich in einem Klotzischen Excursu eine vollendete Materie erwartet hatte. — Auf das kleinere kritische Hausgeräth können wir uns nicht einlassen: sonst würde sich manches Zweifelhafte zeigen, weil Kl. manches Neue in diesen Discursen sagt.

Jetzt wanderten wir also zurück, und verglichen die Prolusion: de populari dicendi genere, mit einigen Bearbeitungen dieser Materie von andern Verfassern: denn wenn die neuere Zeit der Literatur auch keinen Ruhm verdiente, so ist's immer der, den Vortrag der Wissenschaften faßlich einzurichten. Verschiedne Schriftsteller haben dies Sujet von verschiednen Seiten betrachtet — Vergleichungen und Aufsätze hierüber würden aber hier zu weitläufig fallen. Daher kehre ich zum Anfange zurück: pro Lipsii dicendi genere: das erste Opusculum in diesem Bande

Der Recensent hat von jeher sehr viel von diesem Schriftsteller gemacht, und seine Schreibart den Manutiis und Bembis immer vorziehen mögen: er giebt also der Meinung völlig Recht, daß in dem Styl des Lipsius mehr Nerven anzutreffen seyen, als in seinen lieben Ciceronianischen Zeitgenossen. Dies ganze Stück: man müsse den Cicero nicht blind nachahmen: wird Jeder mit Vergnügen lesen; gegen das andere: man müsse sich selbst einen lateinischen Styl bilden, hatte der

quando: Horatius insurgit aliquando, nicht überhüpfen, oder gar wie Barth für eine falsche Lesart erklären. Ich würde dem alten bescheidnen Kunstrichter zufolge, die Poesie des Horaz nicht für die Schranken aller lyrischen Kühnheit ansehen, und es aus unsrer Denkart und Stufe der Kultur wahrscheinlich zu machen suchen, daß er, zum Trost der Odendichter, nicht alles Glück der Odenschwünge erschöpft habe. Ich würde mir mehr Mühe drum geben, wie bescheiden er die Kühnheit der Griechen nur von Ferne nachgeahmt; wie viel Vorrechte er als der erste kühne lyrische Sänger in Rom, hatte; und nun kommt das große Feld, wie weit sind ihm die Neuern an Kühnheit ihrer Nachbildungen nahe gekommen? wie weit verbietet es die Zeit, ihm vorzufliegen, oder ihn zu erreichen? Betrachtungen, wo überall die Parallele zwischen Urbild und Kopie; statt Beispiel und Erläuterung seyn mußte. — Dies alles hat Kl. in seinen libellum de audacia Horatii nicht einschließen wollen.

Aus der Mitte thun wir einen Sprung an's Ende des Buchs: von der Bescheidenheit Virgil's, eine Abhandlung, wobei uns drei Excursus lockten. „Von „den Sitten der Schäfer in den Eklogen des „Virgil's:" wir lasen mit Vergnügen, wo sich seine Schäfer gut ausdrücken, und wo nicht; aber wir wandten das Blatt: es war zu Ende. Nun war ich mit mir selbst

vielfach sind diese bei Lipsius? Kann ich mich hier wohl darauf einschränken, seine Briefe zu citiren; oder werde ich mich nicht nothwendig ins Detail herablassen müssen, wie sich seine Schreibart zu seinen kritischen Werken, seiner Politik, Weltweisheit, den Briefen, Gedichten, der Satyre passe: alle diese Arten des Vortrages kann ich ja nicht über einen Kamm scheren, und Kl. redet für Lipsius, als hätte er blos Briefe geschrieben.

3) So wie ich fragen kann: wenn du diesen Schriftsteller beraubest, warum mußt du ihn, wie ein Araber, ganz plündern? so kann ich auch fragen: wenn du ihn vertheidigst, warum mußt du ihn nun ganz und gar vertheidigen, und allen seinen Anklägern nichts lassen? — Unpartheiisch zu reden, wählt sich auch hier die Wahrheit die Mittelstraße; aber wie schwer ist's, diese Mittelstraße zu treffen und abzuzeichnen? Es ist ungleich schwerer zu sagen: so weit hat der Gegner recht, und weiter nicht: so weit ist Lipsius fehlerhaft; so weit aber lobenswürdig! dies ist schwerer auszumachen, als ihn in einer lateinischen Redübung vertheidigen. Gewisse Schönheiten des Styls sind wirklich gegen einander contrastirend und ausschließend: die Ciceronianische Schreibart hat Vorzüge, die die Lipsianische nicht hat, und diese kann wieder in Fehler fallen, davon jene frei ist.

4) Wenn ich Lipsius mit seinen Worten vertheidigen wollte: würde ich mich an einigen Briefstellen begnügen, und die Worte hinschreiben: vellem ipse Lipsius accusatoribus suis respondisset? Freilich war Lipsius zu bescheiden, so viel Bogen mit Streitschriften anzufüllen, als wenn sonst zwei andre Critici sich bis auf Tod und Grab verfolgen. Aber desto sorgfältiger würde ich auf kleine eingestreuete Vertheidigungen seyn, und ja nicht die Vorrede vor seinen Politicis vergessen, wo Lipsius für seine Schreibart mehr sagt, auf zwei Blättern; als ein Andrer gegen ihn auf zwei Bogen.

5) Lipsius war in seinem Styl immer ein Phänomenon; von Ciceronianern gebildet — in seiner Jugend und in seinem ersten Aufsatz selbst ein Ciceronianer — lenkte jetzt auf einmal ab, und schuf sich seinen Styl. Hier würde ich es also auf ihn deuten, was der Verf. des Gesprächs: über den Verfall der Beredsamkeit vom Cassius Severus sagt: Flexit ab illa vetere Ciceronis atque dicendi via directa: non infirmitate ingenii, nec inscitia literarum transtulit se ad id dicendi genus sed judicio et intellectu. Auf diese Gründe seiner Umänderung würde ich zu dringen suchen, seine Lieblingsschriftsteller Seneca und Tacitus nicht blos anführen; sondern den letzten insonderheit nutzen, um seinen Styl zu erklären; denn ihn hat er nicht blos gelesen, verbessert, heraus-

gegeben, sondern auch seine Politica meistens aus ihm zusammen getragen. — Dies alles gehört ja nothwendig zur Vertheidigung.

6) Noch eins, und ich schließe: die beste Vertheidigung ist, wenn ich meinen Autor mit seinen Tugenden und Fehlern hinmale. So ist's ohne Zweifel eine Schönheit bei dem Styl des Lipsius, daß sein ganzer Periode in wenig Worten da steht: ganz, kurz, nachdrücklich; ohne Ciceronianische Umschweife. Aber ohne Zweifel ist's ein Fehler: daß die Perioden nimmer verbunden sind, sie drängen sich auf einander: sie sind im lehrenden, beweisenden Vortrage verdrießlich. — Halte ich auf diese Art Fehler gegen Schönheiten: so kann ich schreiben, wie ich will. Aber vertheidige ich bloß: so ist es so fremde, wenn Kl. in seinem Latein Lipsius durchgängig vertheidigt; als wenn Leibnitz ihn in seinem Latein durchgängig getadelt hätte.

Der Raum verbietet mir, nach diesen vier Hauptstücken, die kleinern durchzugehen: ich nenne sie blos: 2. orat. de dignitate, jucunditate et utilitate studiorum humanitatis, hier wäre es artig, Stellen anzuführen, wie Kl. von einigen Wissenschaften urtheile. 4. orat. de viris Graecis et Latinis literarum peritis, qui Academiam Ienensem ornaverunt. 7. Observatio de nemoribus in tectis aedium Romanorum 8. Ep. de minutiarum stu-

dio Grammaticorum quorundam: das 3. 5. 11. 12. sind Casualstücke, die für uns unbeträchtlich sind.

Wir haben durch unsern Auszug das Urtheil gerechtfertigt, daß diese Opuscula vor seinen übrigen kritischen Schriften den Preis verdienen: denn seinen vindiciis Horatii sehen wir nicht an: warum Horaz gegen Harduin vertheidigt werden mußte; es sey denn, weil Christ den Virgil gegen ihn vertheidigt hat. In seinen Homerischen Briefen würde wenig bleiben, wenn man die beiden Hypothesen, von der Mythologie und vom Thersites wegnähme, die doch bei einer Prüfung leiden würden. Ueberhaupt wünschen wir von Hrn. Klotz irgend eine ausgeführte und vollendete Materie zu lesen: wie groß wäre er, wenn er an Reflexion, allgemeinem Urtheil, und philosophischem Geist das wäre, was er an einzelnen Betrachtungen, feinem Geschmack, Kenntniß der Alten und schönem Votrage ist.

C.

37.

Des Herrn Nicol. Dietrich Gieseke Poetische Werke. Herausgegeben von Carl Christ. Gärtner. Braunschweig 1767 ein Alphab. 4 Bogen in 8.

In Deutschland ist der Geschmack an der wahren Poesie, oder mindstens glückliche Probstücke dieses Geschmacks nicht eben so alt und in unserm Jahrhundert war Gieseke unstreitig einer der verdienten Männer, die durch Versuche und zum Theil Muster, der Sprache unseres Vaterlandes ächte Poesie einzuverleiben suchten. Viele von seinen poetischen Stücken finden sich in den Bremischen Beiträgen, in der Sammlung vermischter Schriften, die auf jene folgte, und anderswo: überall aber zerstreut, ohne Namen des Verfassers, und unter andern oft mittelmäßige Stücke vergraben. Hr. Gärtner thut also seinem Freunde, den Freunden desselben und unserm Vaterlande einen Liebesdienst, daß er die Werke seines verstorbenen Freundes sammlet, und mit dem Leben desselben begleitet. Die Lebensumstände nebst dem Charakter stehen kurz voraus: alsdann folgen moralische Gedichte, geistliche Lieder, Oden und Lieder vier Bücher: ein Geschenk für Daphnen in funfzehn Gedichten, hierauf Cantaten, Fabeln

und Erzählungen, ein Anhang von kleinern Stücken, endlich ein Nachzug von acht Briefen.

Gieseke war ein Ungar aber meistens zu Hamburg erzogen, und da die Zeit seines Studirens in Leipzig, eben mit der Zeit zusammen läuft, da durch die Bemühungen sehr verschiedener Schriftsteller von diesem Orte gleichsam eine reinere Sprache ausging: so sind auch alle Werke unsers Gieseke mit diesem Charakter der Sprachreinigkeit bezeichnet, und wenn zu klassischen Schriften nichts mehr als Sprachreinigkeit gehören soll; so sind sie vor vielen neuern Werken klassisch. Nach der Zeit, ich meine nach der Zeit, da die Cramer's, Gellert's, Schlegel's, Rabner's, Gieseke, u. s. w. den Ton der schönern Sprache angaben: nach der Zeit hat der Styl sowohl der Poesie als der Prose weit mehr Kunst bekommen: Klopstock, Ramler, Gleim, Dusch, Gerstenberg, Wieland, haben die poetische Diktion und in der Prose hat Lessing, Abbt und verschiedene Kunstrichter den Ausdruck, damit ich so sage, angedrungener und nervichter gemacht; unsre Sprache hat sich durch Uebersetzungen aus dem Französischen und Englischen mehr Formen und Manieren des Styls gegeben, aber freilich damit oft auf Kosten ihrer selbst. Der Ausdruck ist oft bis zum Zugespitzten, zum Gekünstelten, zum Fremdem, zum Ueberladenen übergetreten; und so werden noch

immer die Schriften schätzbar bleiben, in denen zwar mindere Kunst, aber vielleicht eine schöne nachlässige Natur in der Schreibart hervorblickt; diese werden, ja sie müssen uns schätzbar bleiben, nicht blos als Werke aus der Morgenröthe des Geschmacks, sondern vielleicht als Mittel zu demselben zurückzukehren. Man lege Lehrlingen zu ihren ersten Vorbildern Stücke vor, in denen aber der Ausdruck auf dem Gipfel der Kunst und auf dem Höchsten ist — über das Höchste giebt es kein Höheres, und wenn sie diesen Gipfel noch überfliegen wollen, wie es unserer Natur sehr gemäß ist; so werden sie nothwendig in's Gesuchte, in's Spielende, in die Meteoren der Schreibart sich verirren müssen. Und unser Zeitalter, wie nahe scheinet es diesem Meteoren-Geschmack zu seyn! Nun lege man ihnen aber lieber anfangs die Schriften vor, in denen die Schreibart wie ein klarer Bach fließet, sollte gleich freilich für die Zunge eines neuern Geschmacks der Trank aus demselben wäßricht schmecken: man gewöhne sie zu der Simplicität im Ausdruck, zu der Runde des Perioden, die damals Mode war: sollte sie freilich bisweilen an das Weitschweifige und zu Deutliche gränzen — noch immer gut! Kürze, Gedrungenheit, Kunst, Zierath kann nachher immer hereingebracht werden, wenn nur erst die Grundlage fest ist. Aber mit Kunstschreibart anfangen wollen, macht — Künstelei. Aus Gieseke, Cramer's,

Hagedorn's und andern Schriften eine Auswahl, ist besser zu der ersten Farbe der Schreibart, als aus manchen neuern Schriftstellern. In ihnen ist reine Versification, Fluß der Sprache, Ausführung in Gedanken und Bildern, Deutlichkeit und Einfalt; die Grundsäulen eines guten Styls.

Dies ist ein vortheilhafter Gesichtspunkt zu Giesekens Schriften: und manchen wird der zweite noch vortheilhafter seyn. Die meisten seiner Stücke haben die Farbe der Religion. Er war ein Lehrer derselben, und vermuthlich war er so gerührt die Gegenstände in ihrem Licht zu betrachten, daß dies beinahe die herrschende Denkart seiner Gedichte wird. Hieher seine moralische Poesien, nach Materie einige, andere nach Form. Z. E. Gedanken von der göttlichen Regierung, Empfindung eines Bußfertigen, Uebersetzung von Thomson's Lobgesange, ein unvollendetes Lehrgedicht über das Gebet, Trostschreiben an einen Vater über den Verlust seines Sohnes u. s. w. hieher seine drittehalb geistliche Lieder, über das Leiden Christi, Gebet eines Predigers, und Krankheitslied, hieher seine Nachahmung von Psalmen, seine Oden auf Trauerfälle und andere Gelegenheiten. Alle hauchen den Geist der Religion, und manche sind mehr zur Erbauung; als viele Stücke, die uns blos auf dem Titel Erbauung predigen. Wir wollen davon nicht reden, daß dieser religiöse Ton

seinem Herzen Ehre macht, sondern nur zu dem Zweck unserer Recension anmerken, daß er freilich seinen Gedichten viele Würde und Einfalt gebe, insonderheit wenn er mit den Worten der Schrift spricht; daß er aber auch zuweilen die Sprache des Theologen und des Predigers zu sehr in die Sprache des Christen und Andächtigen bringet. Daher kommt's, daß seine moralischen und noch mehr seine lyrischen Gedichte manchmal unvermerkt in das Orientalische in Bildern und Ausdrücken sich hinbiegen, das Kanzelsprache ist, und nichts mehr. Ferner, sein Herz war den Empfindungen der Freude offen, und die Freundschaft ist's, der auch die meisten seiner Gedichte geopfert sind: ein Opfer auf ihren Altar, nicht blos dem Inhalt, sondern dem Ton nach. Ein Schreiben über die Zärtlichkeit, über den Einfluß des Geschmaks in die Freundschaft: viele Oden, das ganze Geschenk an die Daphne, die Briefe, kurz der größte Theil des Buchs ist der Freundschaft heilig. Sanfte Empfindungen wallen, wie die Silberwellen an einem stillen Abende, in der Seele des Dichters auf: und seine Gedanken, seine Worte, seine Verse fließen wie Honig von seinen Lippen herunter. Süße Zärtlichkeit ist seine Muse, die ihn und den gleichgestimmten Leser begeistert: denn bei manchen seiner Gedichte, und insonderheit bei dem Geschenk an seine Daphne, wird der empfindungsvolle Jüngling wünschen: daß ich

sogleich einen Freund, daß ich solch eine Daphne hätte! — Aber das wollen wir dabei nicht entsprechen, daß dieser jammernde und stille Ton der Freundschaft nicht etwas Einförmiges und Schläfriges auf seine Gedichte ausbreiten, und eine Art von schlummernder Ruhe manchmal wirken sollte, insonderheit wenn man als Dichter lieset. Und als solcher muß man doch lesen, und als solcher soll doch in poetischen Werken Gieseke unter Andere gestellet werden? — Wohin nimmt nun die Sache den Ausschlag? — Ein großer Dichter ist Gieseke eben nicht: so rein, so klassisch, so erbaulich, so moralisch, so freundschaftlich, so sanft empfindend wir ihn gezeiget haben: ein großer Dichter eben nicht!

Nicht in Moralischen Gedichten: in denen uns Haller und Witthoff schon mehr zu Philosophie, Hagedorn mehr zu Horazischer Charakter-Schilderung: und Dusch beinahe zur Präzision eines Pope gewöhnet haben. Unser Dichter hat, wie gesagt, einen Fluß an Gedanken, Worten und Versen bis zum Neide: er kommt aber nur hie und da auf ausserordentliche große Gedanken, und hie und da auf Bilder bis zum Erstaunen; indessen auch von diesem hie und da stehen Beispiele hier S. 4.

Einst wird in näherm Glanz, ihm (dem Menschen) deine Gnade erscheinen,
Und er nicht mehr von dir nach Vorurtheilen meinen:
Dann starrt sein Murren nicht der Welten Lobgesang!

So betet der Dichter zu Anfang seines Gedichts über die göttliche Vorsehung, aus dem ich aber auch nichts mehr, als diesen Gedanken anzuführen wüßte. Eben so wenig aus den Empfindungen eines Bußfertigen, die ein schönes Lento von biblischen Worten sind. Der Lobgesang nach Thomson ist bereits bekannt und gepriesen genug: und der Versuch vom Gebete in Hexametern ist abgebrochen und eben da abgebrochen, wo wir das meiste hoffen konnten. Der allgemeine Anfang von der Nothwendigkeit und Vernunftmäßigkeit des Gebets, mußte nothwendig tief in die Philosophie hineingehen, und konnte also unserm Verf. nicht so gut gelingen, als ihm die speciellern, und daß ich so sage, menschlichere Betrachtungen gelungen waren. Indessen hat auch dieser Anfang schöne Stücke, wie z. E. S. 35 die Schilderung der Spinosistischen Gottheit

Die dem Bernis in seiner einsamen Grotte
Schrecklich erschien, als sie schnell ein blasses Feuer erfüllte
Und vor seinem bestürzten Auge die Welt zu vergehn schien.
Durch die Lüfte rollten die Stern' in vermischtem Getümmel

In der finsteren Nacht verirrt, durch einander. Vergebens
Hielten die Wirbel sie. Schon droht Alles in Abgrund zu sinken.
Nur der Barde blieb ruhig in seiner Freistatt, und sah sich
Unerschrocken in ihr vom entsetzlichen Chaos umfangen.
Gott, du schenktest ihm Muth, die schreckliche Nacht zu ertragen,
Plötzlich gab ihm den Tag ein Donnerschlag wieder, und mit ihm
Stieg aus den Trümmern der Erd' ein unermeßlicher Riese,
Eine Welt an Größe! hervor. An Gestalt ein Colossus
Schrecklich dem Aug' und doch nach Ebenmaaßen gebauet.
Sein gewaltiges Haupt war ein Gebirge, die Haare
Wälder; sein schreckendes Aug' ein entzündeter Feuerofen,
Oder ein flammender Abgrund. In einen Körper verwandelt,
Stand vor dem Dichter die Welt. In seinen kleinsten Gefäßen,
Flossen die Bäche gemächlich, und durch die schwellenden Adern
Brauste das Weltmeer dahin. Sein Kleid war der Schleier der Lüfte;
Also träumte Spinoza sich Gott.

Eben so schrecklich ist die Verwirrung geschildert, die ohne Vorsehung in der Welt seyn würde, und überhaupt ist das Gedicht als Fragment schätzbar, wenn gleich nicht

von seiner philosophischen Seite. Die folgenden stillern moralischen Gedichte, vom Werth der Wissenschaft, vom Einfluß des Geschmacks in das menschliche Leben, sind mehr nach der Laune unsers Verfassers, und voller schönen Stellen.

Von den Oden und Liedern kommen der Frühling, der Herbst, der Winter unter die malerischen Gedichte: die meisten derselben sind von einer Situation des Lebens hervorgebracht, aus welcher sie denn auch den meisten Werth hernehmen. Die meisten an Daphne hat ihm die Liebe diktiret, und keiner überhaupt fehlt es ganz an schönen Zügen. Nur allen überhaupt an dem wahren Odenschwunge, oder an dem völligen lyrischen Gebäude, das uns in den Alten das Auge erfüllet. Wir wundern uns auf der einen Seite über das Glück des Dichters, sich sogleich in jede Denkungsart hineindenken und jetzt mit Klopstock in seinem Sylbenmaaße, so wie in seinen Sprach- und Empfindungsformen: jetzt mit Cramer in dessen Sylbenmaaße, und in dessen Bilder- und Perioden-Manieren, jetzt mit andern Refrains- und Casualdichtern singen zu können. Auf der andern Seite aber bemerken wir, daß er weder selbst Originalmanier habe, noch in einer dieser Manieren vorzüglich der Zweite sey, vermuthlich weil er sie alle so glücklich nachgeahmet.

Wo Gieseke noch zum ersten eigenen Ton hätte,

wäre in seinen Fabeln und Erzählungen, da er die Versification nicht bloß bis zum Fluß, sondern oft bis zum Ueberfluß in seiner Gewalt hat, und überdem eine wirklich Fontainische Lustigkeit anbringt: so lassen sich diese Fabeln noch immer jetzt so gut lesen, als sie sich in den Bremischen Beiträgen lesen ließen. Ueberhaupt lassen wir Deutsche von einem neuen Muster, von einem neuen Critikus uns zu sehr stimmen, und sind dann oft zu unbiegsam, etwas ältern Mustern ihre völlige Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Seitdem Lessing mit seiner Art zu Fabeln hervortrat, und noch mehr diese fabelnde Muse als die Muse des Aesop's aufzuführen wußte: seitdem er die Einfälle und die Versification für einen fremden Schmuck der Fabel hat erklären wollen, weil er selbst dieser Lustigkeit entsagte — seitdem sind manche Kunstrichter geneigt, von keiner Fabel beinahe wissen zu wollen, die von dieser epigrammatischen Kürze Lessing's abweicht. Unbillig für den Fabeldichter! unbillig für die Muse des Apologus, die ihre manche Arten zu erzählen hat! die jetzt unter Scherzen des la Fontaine, und jetzt in der Einfalt Aesopus', jetzt mit der Naiveté des Gellert's und jetzt durch einen Lessing'schen Einfall lehren will. Und wer nach der Lessing'schen Theorie Giesefen unter den Fabelndichtern nicht leiden will, der mag es thun! Gieseke findet immer Platz unter den Dichtern der Er=

zählung. Sollte er auch zuweilen sich zu sehr ausreden und etwas matt werden: so weiß man, daß bei den Erzählern im gemeinen Leben eine solche Pause gute Wirkung thut, und warum nicht auch in schriftlichen Erzählungen, wenn man lieset, um sich zu unterhalten?

Von den wichtigsten Sachen haben wir Nachricht gegeben, und wir schließen mit einer allgemeinen Anmerkung. Da Gärtner bei den Stücken, die er gesammlet hat, die Zeit bemerket, wenn sie verfertiget sind, und wir schon von Giesekeu anführten, wie leicht es ihm geworden, sich in den Ton eines Andern hineinzudichten: so sehen wir, wie sehr sich seit einiger Zeit die Sprachform unsrer Poesie verändert. Ich sage die Sprachform; denn freilich so ferne die Sprache ein Ausdruck von Gedanken ist, so bleibet sie an sich, was sie war, und richtet sich nach jedem eigendenkenden Schriftsteller; die Grundlage ihrer Grammatik läßt sich auch nicht verrücken, aber was den Ton der Schreibart anbetrifft, dieser kann von Sylbenmaaß, Zeitgeschmack, Lieblingswendungen einiger Hauptdichter u. s. w. ungemein verändert werden. Man nehme einzelne Bogen aus unserm Dichter: wer wird in den Stücken von 1745 und in denen von 1763, 64 Einen Verf. erkennen? da, wie gesagt, Gieseke in keiner Dichtungsart eigenen Ton, Originalmanier zu haben scheint: da er sich überall in den Ton eines Andern,

aber sehr glücklich hineingedichtet hat: so läßt sich bei ihm als einem Nachahmer von der ersten Klasse dieser veränderte Zeitgeschmack in der Diktion vielleicht offenbarer bemerken, als in der originalen selbst: wenigstens wird bei Giesecken der Contrast der Farbe sichtbarer, weil doch die Grundfarbe immer Giesecken's Denk- und Sprachart bleibet. Noch müssen wir anführen, daß unter den Oden und Liedern einige Uebersetzungen aus dem Horaz sind, die als Paraphrasen ihren Werth haben.

Y.

38.

Briefe zur Bildung des Geschmacks: an einen jungen Herrn vom Stande. Zweiter Theil. Leipzig und Breslau bei Meier 1765. 1. Alph. 2 Bogen.

Ein Buch zur Bildung des Geschmacks! Ich weiß nicht, was für eine Gattung schöner Schriften man mit mehrerm Beifall aufnehmen müsse, als diese. Vorausgesetzt, daß ich bloß von Schriften des Geschmacks rede: so können freilich andre mehr Talente fordern, mehr Bewunderung verdienen; dem Autor mehr Ehre und Unsterblichkeit machen; aber nützlicher seyn, ein ausgebreiteteres Verdienst haben, bei einer Menge gute Wir-

kungen hervorbringen: Diese Stelle bleibt den Schriften, die zur Bildung geschrieben werden, eigen und gewiß.

Und geschieht diese Bildung von einer Seite, da es vornehmlich gefehlt hat: zu einer Zeit, da man sie noch etwas vermisset: in den Falten, wo die Fehler am verborgensten sitzen, — um so besser!

So ausnehmende Talente darf ein solcher Lehrer des Geschmacks nicht eben haben. Ausserordentlich neue und überraschende Entdeckungen, kritische Subtilitäten, überfeine Bemerkungen erwartet man von ihm nicht; an einen besonders witzigen, oder tiefsinnigen, oder gar eigensinnigen Tadel ist hier überdem gar nicht zu gedenken. Hingegen sey ein guter gesunder Verstand, ein unverdorbenes Gefühl des Schönen, und die Gabe des deutlichen einnehmenden Vortrages, — — dieses dreifache Talent sey dem Manne eigen, der unser Lehrer seyn will, alsdann kann er es seyn!

Wir brauchen es nicht unsern Lesern vorzudeklamiren, daß für Deutschland Bücher den Geschmack zu bilden, nicht in das Fach der Bibliothek gehören, auf das sich schreiben ließe: dies ist zu viel! und dies sowohl in Betracht der Materie als der Leser. In Betracht der Leser; denn, welche Menge von jungen Herrn und jungen Frauenzimmer, von alten Herrn und alten Frauenzimmer, von Stande und nicht von Stande hätte solcher Briefe nöthig!

wenn der gute Geschmack so allgemein werden soll, als er es vielleicht noch nicht ist. Und nach dem Objekte betrachtet, ist solch ein Lehrbuch des Geschmacks vielleicht eben so neu, wenn ich mir nämlich ein Lehrbuch des Geschmacks für Deutsche denke. Die Bücher, die noch etwa dahin gehören, sind Uebersetzungen, oder so geschrieben, als wenn sie noch übersetzt werden sollten.

Uebersetzungen, meistens aus dem Französischen: und da versteht es sich, daß französische Schriftsteller die Grundlage sind, über die commentirt wird: und daß Alles auf einen französischen Geschmack hinauslaufe, der für ihre Nation seyn möge, was er wolle; für uns Deutsche aber nicht ist. Und wollte es auch der Uebersetzer zu einem Buch für uns machen, so ist zuerst die große Frage: ob er's thun kann? denn wie selten kann ein deutscher Uebersetzer etwas mehr als übersetzen! und wenn er's auch an sich thun könnte, wie ihm das ganze Werk gelinge? Eine Schrift zur Bildung für eine Nation geschrieben, für die andre umzubilden, ist eine undankbare Sache: entweder wird Alles was dem Uebersetzer angehört, hinten angeschoben, und da bleibt es oft nichts als Angehänge: oder es wird dem Autor in seine Lücken eingeschoben, daß ein wunderbares Gemisch daraus wird: ein Amphibion, das nirgends recht leben kann. — Ich habe die Uebersetzungen aus dem Französischen genannt; denn mit de-

nen, die bloß unter Lateinern leben, geht es gemeiniglich noch ärger: denn wie selten wollen diese Geschmack bilden? und wollen sie es einmal, so ist es niemals recht Geschmack für unsre Zeit, für unsre Nation, für unsre Sprache.

Bei den Briefen, die vor mir liegen, gefiel es mir gleich im ersten Theil, daß der Verf. Produkte des Geschmacks aus mehreren Nationen, Zeiten und Sprachen zusammenbrachte: denn um allen den verschiedenen Klassen und Schulen und Nationalzänkereien zu entkommen, und sich ein wahres, richtiges und gutes Urtheil des Schönen zu erwerben, war dies der einzige Weg. Tritt, heißt es hier, auf eine Höhe, erweitere den Horizont deiner Kenntnisse: siehe verschiedene Völkerzeiten und Geschmacksarten, alsdann betrachte, urtheile, wähle. — Nun gefiel es uns freilich nicht, daß der Verf. dieser Briefe den Geschmack der Alten sich lange nicht so zu eigen gemacht hatte, als den Geschmack der Neuern, und daß er insonderheit in den paar Worten, die er von den Griechen entfallen lassen, sich schon zu sehr verrathen. Indessen war auch dieser Mangel zu übersehen, theils weil der Geschmack der Britten dafür desto mehr der Seinige zu seyn schien, theils weil, wenn die Griechen wo entbehrlich seyn können, sie noch am ehesten da entbehrlich wären, worüber der Verf. schrieb: nämlich in didaktischen und Landgedichten.

Und daß er hierüber vorzüglich schrieb, war uns auch in gewissem Betracht lieb: wenn wir seine Briefe als ein Buch für Deutschland ansehen. Deutschland hängt zum didaktischen Ton hin; in dieser Gattung hat es Gedichte im besten Geschmack, wenn bei Andern der Geschmack noch etwas unsicher ist: in dieser Gattung kann es andern Nationen nicht blos Stücke vorzeigen, sondern oft ihnen als Muster vorzeigen, und hier bilde man also ihren Geschmack zur Festigkeit, zur Feinigkeit, weil er hier sehr leicht zu bilden ist. So willkommen also der erste Theil seyn konnte: so willkommen auch der zweite und dritte.

Noch beschäftigen sich beide meistens mit didaktischen Gedichten: und welch gutes Vorurtheil kann man für diese Beschäftigung haben, da Hr. Dusch, selbst einer der besten Lehrdichter unter uns, wie bekannt, der Verf. dieser Briefe ist. Wie wird uns der alle Schönheiten des Lehrgedichts, bis auf die feinsten Züge in's Licht setzen können! wie wird er uns auf Geheimnisse bringen, die blos ein Genie in den Lehrgedichten wissen konnte! wie wird er uns auf die Kunst, auf den Bau dieser Poesie da aufmerksam machen, wo man nur durch eigne öftere Versuche, durch eigne Uebung und Ausbesserung Fehler und Schönheiten entdeckt, und Künste lernt. Vom Dusch, einem unserer korrektesten Lehrdichter war dies zu erwarten, und mit diesem guten Vorurtheil lesen wir —

Den 1—3. Br. Ob ein Lehrgedicht Poesie seyn könne? eine Materie, die eben nicht dahin gehört, einem jungen Herrn von Stande den Geschmack zu bilden: und einem andern, der die vielen Streitigkeiten über sie kennt, fast ekelhaft seyn muß. Als ein bloßer Liebhaber des poetischen Geschmacks ist mir an ihr nichts gelegen; denn sey auch ein Lehrgedicht keine Poesie, sey es auch nur versificirte Prose; diese versificirte Prose enthält Schönheiten, die eine gemeine Prose nicht enthält. Diese Schönheiten will ich genießen, sie will ich kosten lernen, in ihnen meinen Geschmack befestigen, weiter nichts. Die Poesie zu definiren, ihre Arten und Gattungen zu klassificiren, überlasse ich dem, der eine philosophische Poetik schreiben will. Er untersuche, ob ein Lehrgedicht im Ganzen oder nur in Theilen Poesie sey; ob es dem Körper oder nur dem Schmuck nach dichterisch erscheine; und wem dieser Rain zwischen Poesie und Prose zugehöre. Gehöre er, wohin er wolle, ich setze mich auf ihn nieder, und pflücke Blumen. So der Liebhaber des poetischen Geschmacks, und der Criticus wird die ganze Frage dieser Briefe, ob das Lehrgedicht Poesie seyn könne? kurz und gut beantworten: wie man das Wort Poesie nehmen will. Nimmt man es nach dem Begriff des Aristoteles (den der Verf. dieser Briefe nicht zu kennen scheint: wenigstens denkt er an ihn nicht mit einem Worte,

und streitet wider Batteux, als den ersten und einzigen, der dem Lehrgedichte den Namen Poesie abläugnet) nimmt man es nach seinem und aller Griechen Begriffe: so weiß man ja, daß diese vorzüglich Nachahmung, Fiktion, Fabel u. s. w. verstanden, und Aristoteles also sogar dem Empedokles, der in sein physisches Gedicht doch gewiß einzelne Verzierungen, Allegorien, Einkleidungen und dergl. gebracht haben wird, daß er und Plutarch diesem Lehrdichter Empedokles völlig den Namen eines Poeten absprechen, weil — ihm Nachahmung und Fabel fehle. Wie Batteux den Begriff der Poesie, halb nach Aristoteles und halb nach der schönen Natur der Franzosen festsetzt: so muß ebenfalls das Lehrgedicht sich an die Grenzen schleichen; nicht weil die Lehrdichter seiner Nation so oft prosaisch werden, sondern weil sein halbgriechischer Begriff der Poesie nothwendig dieses Opfer verlangte. Warton hat seine Ideen zu sehr nach den Alten gebildet; der Name der Poesie und des Poeten ist ihm zu heilig, als daß er sie — ich will nicht sagen: jedem Lehrdichter — sondern jedem Helden-Tragödien-Oden-Eklogen-Dichter geben sollte. Wo also mit dem Streit hinaus? wenn wir Neuern den Begriff der Poesie erweitert haben, mehr unter sie begreifen als die Alten faßten, neue Arten ausgebildet, auf die sie nicht soviel poetischen Fleiß wandten: so setze man diesen Unterschied der Begriffe in's Licht und

die Sache ist geschehen. So historisch und auf dem Pfade der Untersuchung wird sie sich interessanter und angenehmer zeigen, als in langweiligen Streitigkeiten, wie sie hier sind. Denn der Verf. der Briefe hat weder das Muntre des Styls, das Ueberraschende eines streitenden Gesprächs, in seiner Gewalt; noch ist die Genauigkeit der Begriffe sein Theil: und wie unangenehm ist ein Streit auf so schwankendem Boden, mit lauter zerbrechlichen Gewehren.

Noch weniger weiß ich, wo der Verf. mit folgenden Worten hinaus will: S. 15. „Die Erfindung einer Fa„bel ist, meines Erachtens, kein größeres Werk der Ein„bildungskraft und des Genies, als die Erfindung so „manchfaltiger und geschickter Verzierungen, welche einem „an sich trockenen Stoff die größte Anmuth geben. „Wenn es blos auf jene ankäme, so würde der große „Shakespear gewiß eine armselige Figur machen. Es „möchte sich dann leicht der Verf. einer Felsenburg, „oder einer Banise, ohne Prahlerei, mit demselben in „einen Wettstreit um den Lorbeer einlassen können. Aber „von den gemeinsten Vorfällen des Lebens, von ganz ge„ringfügigen Anlässen, welche tausend andere Köpfe über„sehen hätten; oder von den magersten und trockensten „Wahrheiten Gelegenheiten zu nehmen, um das os magna „sonaturum hören zu lassen, und zu zeigen, daß uns das

„Ingenium, und die mens divinior beiwohne, dazu wird „mehr erfordert: und dieses ist das Talent, welches den „Shakespear, und jeden andern Dichter groß macht. „Ich habe mich schon einmal erkläret, daß ich von den „Talenten eines Lehrdichters große Gedanken habe: vie„leicht größere, als sie seyn sollten; darüber will ich nicht „streiten; allein das weiß ich gewiß, daß die Ausarbeitung „eines Planes einem jedem Werk seine Lebenssäfte, seinen Kör„per, seine Gestalt und Vollkommenheit giebt; daß ein vor„trefflicher Plan in einer magern, oder mittelmäßigen Aus„führung kein Werk erhalten, oder unsterblich machen „wird; und daß hingegen der schlechteste Entwurf durch „das Colorit, was ihm die Hand eines Shakespear's, „oder Dante's zu geben weiß, allen Kritiken Troz bie„tet, und sich gleichsam mit Gewalt in den Tempel des „Geschmacks hineindringt. Lehrgedichte sind so zu reden, „gänzlich diesem Colorit überlassen"). Wie muß Herr Dusch den Shakespear kennen? Als einen, über dessen Erfindungsgeist, Einbildungskraft, Genie noch müßte gestritten werden? Als einen der keine Fabel, sondern nur Verzierungen erfinden konnte? Als einen, der nicht durch den Geist der Erdichtung, sondern durch die Gabe groß ward, von den geringfügigen Anlässen, von den magersten und trockensten Wahrheiten Gelegenheit zu nehmen, um das os magna sonaturum hören zu lassen?

Als einen, der vorzüglich durch das Colorit, das er seinem Plane gab, Poet ist? Als einen, der Lehrdichter retten kann? — So mag ihn Hr. Dusch kennen: so kenne ich ihn nicht. Bei mir ist er von alle diesem fast das Gegentheil: ein Genie, voll Einbildungskraft, die immer in's Große geht, die einen Plan ersinnen kann, über dem uns beim bloßen Ansehn schwindelt: ein Genie, das in den einzelnen Verzierungen nichts, im großen, wilden Bau der Fabel Alles ist: ein Genie, für dem, wenn es den Begriff des Poeten bestimmen soll, alle Lehrdichter, alle witzige Köpfe zittern müssen: ein poetisches Genie, wie ich nur einen Homer, und einen Ossian kenne Mannigfaltige und geschickte Verzierungen erfinden, blos durch das Colorit groß zu seyn: diesen Vorzug überläßt er den Künstlern, die nicht zu bauen, sondern nur bei einem fremden Gebäude Farben und Schnörkel anzubringen wissen. Die Gabe von den gemeinsten Vorfällen des Lebens und geringfügigen Anlässen Gelegenheit zu nehmen, um das os sonaturum hören zu lassen, überläßt er den witzigen Köpfen; sie ist nicht sein Hauptvorzug, und wo er sie hat, habe er sie nicht. Nirgends ist, wie bekannt, Shakespear mehr unter sich selbst, als wenn er bei den gemeinsten Vorfällen des Lebens, bei geringfügigen Anlässen sein os magna sonaturum hören läßt: und läßt er's sogar bei magern und trocknen Wahrheiten hören,

will er Lehrdichter seyn; so halten wir uns für Bombast die Ohren zu. Shakespear, als ein solcher gelesen, als ihn Dusch will gelesen haben: man sage doch, ob dies den Geschmack bilden kann? Man sage doch, ob Shakespear sich je „in den Tempel des Geschmacks habe eindringen wollen" und ob der für Shakespear entschlossenste Britte Duschen diese Worte nachsprechen wird.

Der 4 — 6. Brief von dem Unterschiede der Lehrgedichte und den Verzierungen eines Gedichts. „Form, Verzierung und Ausdruck sind die drei „Hauptmittel, wodurch die Poesie den didaktischen Stoff „der Prose sich zu eigen machen kann, und diese Mittel „gehet der Verfasser durch." Bei den Formen des Lehrgedichts wundre ich mich, theils Formen zu finden, die nicht dem Lehrgedichte zugehören, theils die den Geschmack nicht bilden, sondern mißbilden können. Verstanden, daß von dem Ganzen eines Lehrgedichtes die Rede sey: wie kann der Autor dogmatische Stellen, in eine Epopee eingeschaltet, für eine Form, für die epische Form von Lehrgedichten halten? Homer hat keine solche: Virgil habe sie weniger: und bei Milton, bei Dante, bei Ariost müssen wir sie — übersehen. Zur Epopee selbst gehören sie nicht: sie schwächen den beständig fortwallenden epischen Ton: sie halten den Gang der Handlung an; und aus der Epopee losgerissen — nun! da sind sie

keine epischen Lehrgedichte: denn das Epische, das ihnen alsdann noch anklebt, ist wieder ohne oder gegen den Zweck: es muß weg, und da steht alsdann die simple moralische oder dogmatische Stelle da: ist dies neue Form des Lehrgedichts? Auf die Art, wenn ich in ein Drama, in eine Idylle, in eine Ode, und wo es sonst nicht hingehören mag, ein Lehrgedicht verpflanze, und die Pflanze nachher ausreiße: gäbe es alsdann nicht eine dramatische, Idyllen-, Oden-, Elegien-Form von Lehrgedichten, und vor ihnen genade uns Gott!

Sollen überdem dogmatische Stellen nicht blos eingestreuet, sondern das Lehrgedicht in das Wesen der Epopee, des Drama, u. s. w. verwandelt werden: soll ein solches Werk dazu geschrieben werden, um durchhin eine Moral in Aktion, oder eine Moral im Gemälde zu enthalten: so ist es zuverlässig weder Drama, und Epopee, noch Lehrgedicht: ein Gemisch von Metallen, die sich nicht zusammenschmelzen ließen, ohne ihre beste Natur zu verlieren.

Wenn die zweite Form Allegorie seyn soll: so wären hier Regeln, den Geschmack zu bilden und zu verwahren, am nöthigsten gewesen. Ein Lehrgedicht, das im Ganzen Allegorie ist, wäre, wie ich glaube, so ungestalt als Lessing es von allegorischen Fabeln gezeigt hat, und auch im Einzelnen ist die Sucht zu allegorisiren,

dem guten Geschmack der Poesie so schädlich gewesen, als sie der Auslegung der Schrift (wenn ich unheilige Sachen mit heiligen vergleichen darf) gewesen seyn mag. Die einzelnen Verzierungen von Lehrgedichten enthalten schöne Anmerkungen; darf ich aber sagen, daß sie mehr den Briefsteller verrathen, der selbst ein correkter Lehrdichter ist, als den Lehrer des Geschmacks, der auch, was die Verzierungen anbetrifft, den falschen Geschmack verbannen, den guten befestigen will? Sie enthalten mehr kritische Feinheiten, als Regeln.

Br. 7—9 über Ogilvie's Gedicht von der Vorsehung. Der Verf. macht S. 107 die wahre und bei seinem Dichter so nöthige Bemerkung: „Starke malerische „Züge haben viel Gewalt zu gefallen, und Bewunderung „zu erregen. Allein der Beifall verschwindet bald wieder, „und läßt keine Empfindung, kein Nachdenken von einiger Dauer nach sich; wenn nicht solche Züge darunter „sind, welche Leidenschaften erregen: sie gehen dann nicht in's „Herz. Diese pathetischen Züge hingegen dringen tief ein, „erregen sanfte Bewegungen in der Brust, und lassen ein „gewisses stilles Nachdenken zurück." Aber die Exempel zu dieser wahren Bemerkung taugen nichts. Wie viel Beispiele von Gemälden ohne Empfindung, von todten Bildern ohne Leidenschaft hätte er aus seinem Ogilvie nehmen können, der davon voll ist: und er weiß keines

als aus — — — Homer. Ich weiß, daß hier Jeder erschrecken wird, der Homer kennet, der ihn als einen Feind von todten Schildereien und Gemälden ohne Seele kennet, der es eben in ihm bewundert hat, wie er in jedes seiner Bilder Geist und Leben zu bringen weiß, wie er das Gemälde so lang zirkeln läßt, bis es einen Zug erwischt, der die Menschheit, der das Herz interessirt: und dieser Homer wird ein Beispiel von todten Gemälden? — In der That, hier muß ich mit Hrn. Dusch zanken. Er nimmt ein Nachtgemälde nicht aus Homer selbst: sondern aus dem Homer von Pope, und da weiß doch ein Jeder, wie viel lebendige Schönheiten Homer's in Pope todt, erstorben, wie viele vortreffliche griechische Blumen auf Brittischem Boden erfroren und ausgeartet sind. So wäre also vor's erste das Beispiel unzuverlässig; aber noch ärger, es ist völlig untreu. Wie kann Hr. Dusch die zwei letzten Verse von Popen's Gemälde, die Alles lebendig, menschlich, interessant machen, wie kann er diese auslassen, und alsdann sagen: es habe keinen von den lebendigen Zügen, die so tief eindringen? Hier ist das Gemälde aus Pope — doch warum aus Pope, und nicht gleich lieber aus Homer, bei dem es, was auch alle Malmoth's und Dusche sagen mögen, in fünf Zeilen fünfmal mehr Geist hat, als bei Pope in zwölf. Hier ist's, so weit es nämlich außer seinem Zusammenhange

in einer Sprache, die gar nicht Griechisch binden kann, in einer prosaischen Uebersetzung noch lebendig heißen kann, und die griechischen Leser mögen das Original selbst nachsehen:

„Sie aber, sich selbst groß fühlend, saßen, nach Glie-„dern der Schlachtordnung die ganze Nacht durch: und „vor ihnen brannten viele Feuerhaufen. Wie, wenn am „Himmel rings um den leuchtenden Mond schönglänzende „Gestirne scheinen, und allenthalben die Luft still ist: „alle Wachthürme, die höchsten Gipfel, die Berg- und „Waldhöhen zeigen sich: und von oben herab breitet der „Aether sich in unendlicher Wölbung auseinander: alle „Gestirne lassen sich sehen und der Schäfer freuet sich in „der Seele. So erschien zwischen den Schiffen und dem „Fluß Xanthus das Feuer der Trojaner vor Ilium. „Ueberall auf dem Felde brannten tausend Feuerhaufen, „und bei jedem saßen funfzig Männer am Licht des bren-„nenden Feuers.“ Wie lebt hier Alles! welch ein vortreffliches Gemälde der Trojaner bei ihrem nächtlichen Feuer! und welch schönes Nachtstück, das als Gleichniß eingebracht wird, alles Lobes würdig, das ihm Eustathius gibt. Bei Homer läßt sich kein Bild, das Gleichniß seyn soll, aus seiner Zusammenfügung reißen, und so ist's schon albern, ein solches Gemälde für sich betrachten wollen: wie es Dusch thut. Aber auch so betrachtet: wie viel Leben bringen die kurzen Worte:

γεγηϑε δε τε φρενα ποιμην — „Der Hirt „freuet sich in seinem Herzen" in das ganze vortreffliche Nachtstück. Der leuchtende Mond: die hellen Gestirne: die stille Nachtluft: die sichtbar werdenden Gipfel und Bergspitzen: der unendlich eröffnete Aether — alles schön, aber alles todte Natur; nun aber dazu — der Hirt, der mit seiner freudigen ruhigen Miene zeigt, daß er dies alles fühle: was fehlt zum Nachtstück, daß es lebe! Und wer also als Dusch kann dazusetzen: „Dieses Gemälde rc." S. 109. So sehen Sie doch, Hr. Dusch, wenn Sie nicht in den griechischen Homer sehen können, in ihren englischen Homer: finden sie da keine Figur von lebendigen Wesen in dem Nachtstück! O ja, und eine, die dem ganzen Gemälde mehr Stärke gibt, als Dyer's heavy ox vain — strugling, to ingulph dem Morastbilde, das S. 111 angeführt wird, nur immer geben kann:

The consions swains, rejoicing in the sight
Eye the blue vault, and bless the useful light.

Was will Herr Dusch mehr? Wenn doch Jeder, der Augen hat, zu schreiben, auch Augen hätte, zu sehen, was er schreibt.

Die andern Anmerkungen, die über Ogilvie gemacht werden: daß er zu sehr Bild auf Bild häuft, jeden Nebenzug ausmalet, die Beiwörter häufet, den Gedanken mit Nebenbegriffen überladet, und den Perioden schwer-

fällig macht: — daß er Alles gleich schön sagen will, die Nebenzüge so schön mache, als Hauptzüge, Metaphern auf Metaphern häufe — alle diese Anmerkungen sind gerecht, und weil sie auf mehrere englische Dichter passen, sehr werth gelesen zu werden. Man sieht aus ihnen, wie Herr Dusch seinen eignen Geschmack jetzt besser gebildet habe: denn hätte er nimmer so gedacht, so hätten wir ja nie die Schilderungen in ihrer abentheuerlichen Sprache zu lesen bekommen.

Br. 10. Von Prior's Salomon. Die Kritik über dieses Gedicht hat ihren Grund.

Br. 11. Grainger's Zuckerrohr. Was der Autor über dieses Gedicht sagt, nimmt er aus der monthly Review; Schade aber, daß er es nicht selbst besessen hat, und uns mehr mittheilen konnte. Es ist dasselbe in Amerika, auf der Christophs-Insel geschrieben, hat einen amerikanischen Gegenstand, und die eingerückten Bilder und Gemälde sind alle aus der amerikanischen Welt, wie z. E. die Beschreibung der Insel St. Christoph, das Lob auf Columbus; die Beschreibung eines caribischen Negers: des Orkans: eines Westindischen Prospekts, nach der Ernte des Zuckerrohrs: eine Schutzschrift an die Menschheit für die Negers — wer würde sich nicht gern länger in dieser neuen poetischen Welt aufgehalten haben!

Br. 12. Racine von der Religion: Es kommt

dieses Gedicht hier freilich in ein schwaches Licht zu stehen, allein dahin wird es Jeder stellen, der Engländer und Deutsche in Lehrgedichten kennt.

Br. 13. Akensíde Vergnügen der Einbildungskraft. Es werden von diesem göttlichen Gedicht, das unter uns schon bekannt ist, blos einige Stellen gegeben, und das mit mehr Kälte, als sie hätten gegeben werden sollen.

Br. 14. 15. Lucrez über die Natur der Dinge. Dem Lucrez widerfährt nicht alle Gerechtigkeit, die ihm verdient. Warum muß das Urtheil des Cicero zum Grunde gelegt werden, der an seinen lieben Bruder Quintus dem Lucrez das poetische Genie durch ein *ut scribis* absprechen soll? Warum zeigt Dusch ihn zuerst und vornehmlich von der Seite, die Dusch gewiß nicht am glücklichsten aufzeigen kann: in seiner Philosophie? Heißt es ein philosophisches Gedicht gründlich und zur Bildung des Geschmacks treu genug durchgegangen, wenn man einzelne Stellen immer mit den Worten anzieht: wie scharfsinnig ist dies gesagt? Ist's nicht Vorurtheil, wenn man dem Ausspruch Cicero zu Gefallen die ganze Anlage so macht, Lucrez als einen scharfsinnigen Philosophen, (hat er dies Lob affektiren wollen?) zu zeigen, (Br. 14) der aber meistens prosaisch bleibt (Br. 15) und wenn ihm noch etwas zugestanden werden soll.

einzelne poetische Blumen übrig bleiben? Und so ist dem Verf. die Kritik gerathen. — Bei uns ist Lucrez ein Dichter, wenn je ein dogmatischer Poet Dichter seyn soll: seine Muse kämpft mit der trocknen Sprache des Systems und noch mehr mit den trockensten Wahrheiten: sie kämpft mit Wahrheiten, die im Latein noch nicht gesagt waren, und mit einem Verse, der zuerst der Philosophie sollte zugeführt werden. Und sie überwindet meistens im Kampf: die trockensten Subtilitäten bekommen wenigstens eine einfältige Kürze, und eine rauhe Stärke. Lucrez' wilde und feurige Einbildungskraft, an der er gewiß selbst den Virgil weit übertrifft, streut überall Bilder und Beschreibungen ein, sagt, was sie kann, feurig: und unterstützt endlich Alles mit einem Numerus, der rauh und majestätisch, erhaben und ungekünstelt ist. So ist Lucrez: unter allen philosophischen Lehrdichtern der erste, den wir haben, und nach meiner Empfindung eben so verehrungswürdig, als irgend ein andres erstes Original in seinem Felde. Darum, daß er, was sich nicht poetisch sagen läßt, ohne zu verlieren, daß er dies nackt und philosophisch erhaben sagt, nicht wie die englischen Lehrdichter Alles mit Putz und Allegorie, und Blumen überhäuft — darin sollte er Muster seyn. Muster endlich in seinem rauhen erhabenen Numerus, (ich rede hier nicht von dem mechanischen der lateinischen Sprache) der seiner Würde so

vortrefflich entspricht. So ist er und so hätte ihn Dusch vorstellen sollen; vielleicht aber gehört viel dazu, Lucrez auf die Art schätzen zu können und recht inne zu haben.

Br. 16. Polignak's Antilucrez: Als Dichter mag ich ihn nicht mit dem Lucrez vergleichen: vielleicht gehörte er auch gar nicht in Briefe zur Bildung des Geschmacks, wenn nicht als Pendant zu Lucrez. Dann hätte er aber anders müssen zerlegt werden.

Br. 17. Browne lateinisches Gedicht von der Unsterblichkeit der Seele: ihm angehängt stehen einige Strophen aus Davies Gedicht: nosce te ipsum, übersetzet hier.

Br. 18. Young's Nachtgedanken. Ich verstehe vermuthlich Herrn Dusch nicht, wenn ich lese: „Young gehet, S. 337, zu der Hauptwahrheit, die er „lehren will, immer den geraden Weg fort, ohne zur „Seiten über angrenzende Felder weit auszuweichen. Ich „erinnere mich nicht, eine einzige Digression, Episode, oder „fremde Verschönerung in seinen Nachtgedanken gefunden „zu haben. Ein Geist, wie der seinige, so unerschöpflich, „so reich an Gedanken; welcher sich alles des Großen, „Starken, Wunderbaren, was in einem Stoffe liegt, zu „bemächtigen; eine Einbildungskraft, welche fast allen „abstrakten Gedanken Leiber zu geben, und eine Gewalt der Sprache, die jedesmal das präcise Wort, und den

„nachdrücklichsten Ausdruck zu treffen weiß; wer diese Ta„lente besitzt, der hat nicht nöthig, Wendungen zu machen, „um Blumen auf Nebenwegen zu suchen." Welches ist Young's gerader Weg? treibt ihn nicht sein Genie über alle Felder und Wiesen, die oft nur durch ein Wort, durch eine Metapher, durch eine Antithese an das, was er sagte, grenzen? Ist nicht sein Gedicht mehr ein Ganzes von lauter Digressionen, wo er auf allen Wegen und Nebenwegen seinem Gegenstande nachjagt, auf Wegen und Nebenwegen seinen Lorenzo verfolgt. — — Doch wie viel wäre hierüber zu sagen, um das Eigne in Young's sonderbarer Denkart zu schildern. Der Autor hat es nicht geschildert, denn was er darüber sagt, und durch Vergleichungen erhellet, ist wenig.

Br. 19. Eine Nachlese gibt noch von den englischen Gedichten kurze Nachricht: führt einige Stellen aus Opiz' Vesuv an, und macht Sucro's Versuche vom Menschen wieder bekannt. Das letzte rechnen wir Dusch als Verdienst an, daß er diesen Dichter aus der halben Vergessenheit hervorzieht: denn sind wir Deutsche nicht unartig, nicht blos daß wir immer Stöße von Büchern schreiben, sondern auch Stöße von Büchern haben wollen, um einen Autor nicht zu vergessen? Aber Opiz, der Vater unserer Dichtkunst, gehört der in eine Nachlese?

39.

Die Grundsätze der deutschen Sprache. Oder von den Bestandtheilen derselben und von dem Redsatze. Zürich, bei Orell, Geßner und Comp. 1768.

Es ist heut zu Tage in Deutschland nicht eben so sehr gewöhnlich, auf wenigen Bogen vieles sagen zu wollen, und wenn dies viele insonderheit Anmerkungen über unsre Sprache beträfe — noch ungewöhnlicher. Dies Studium hat, ob es gleich noch nie in Deutschland seine rechte Periode gefunden, jetzt insonderheit so viel andern liebenswürdigen Tändeleien und Kunstkleinigkeiten Platz gemacht, daß ein Buch über die Grundsätze der deutschen Sprache oder über die Bestandtheile derselben, ohne Zweifel einen ungewöhnlichen Auftritt macht, in Zeiten, wo jedes lateinisch-deutsche und deutsch-französische Kunstrichterchen ja sein Deutsch zu verstehen glaubt, und desto mehr vom wahren und falschen Styl, von Ciceronen und Seneka's spricht, je weniger es sich selbst je um die Bestandtheile, um die grammatischen Grundsätze der Sprache bemühet hat, für die es mit wäßrigen Lippen eifert.

Je seltener also, um so angenehmer ist eine Sammlung von Blättern, die auf wenigen Seiten vieles Bekannte kurz und zusammengefaßt wiederholet; vieles Zweifelhafte in seinem Licht oder vielmehr in seinem Schatten des

Zweifels vorstellt; und dann auch manches Neue, das in unsrer Sprache vor Jahrhunderten das Aelteste gewesen, vor Augen bringt, und unsern Betrachtungen überlässet. Der Hr. Prof. Bodmer, denn er ist der Verfasser dieses Buchs, hat in dem Viertheil Jahrhundert seines kritischen Lebens so manche Sprachmode in Deutschland, wie einen Herbst von Blättern abfallen, und so manche Sprachmode, wie einen Frühling von Blättern wieder aufkeimen sehen, daß von ihm, wie vom Nestor Homer's gelten kann:

Τῷ δ'ἤδη δύω μὲν γενεαὶ μερόπων ἀνθρώπων
'Εφθίαθ', οἵ οἱ πρόσθεν ἅμα τράφεν ἠδ' ἐγένοντο
'Εν πύλῳ ἠγαθέῃ, μετὰ δὲ τριτάτοισιν ἄνασσεν.

Ueberdem ist er so lange mit seichten Sprachlehrern in Streit verwickelt gewesen, daß endlich aus solchem langen Pro und Contra wohl Grundsätze des Rechts und Unrechts werden können. Und dann hat seine alte vieljährige Bekanntschaft mit den Schwäbischen Sängern ihm ihre altdeutsche Sprache der Liebe so verständlich, so einnehmend gemacht, daß er's gewiß wissen kann, was altes Deutsch gewesen, und wahres Deutsch seyn sollte. — — Alle diese Ursachen haben, jede das ihrige, beigetragen, um uns auf diesen wenigen Bogen mehr zu liefern, als in der wohlbeleibten, schwammigten Gottschedischen Grammatik, viele einzelne süße Bemerkungen unsers neuen Geschlechts von Kunstrichtern mit untergerechnet, enthalten ist.

Zwar noch lange nicht eine deutsche Grammatik. Noch lange nicht ausgemachte Grundsätze der Sprache unsres Vaterlandes. Entweder ist in diesem die Sprache zu wesentlich verschieden und das Provinziale ihrer Gattungen schon zu systematisch gemacht, oder Hr. Prof. Bodmer hat noch nicht weit genug abstrahirt, noch nicht allgemein genug überschauet, oder es sey aus andern Ursachen — — indessen dünkt es uns doch, daß sein Buch nur noch für eine Reihe von Betrachtungen und Induktionen, und Zweifeln und Fragen, nicht aber für Grundsätze, und für vollständige, ausgemachte Grundsätze gelten könne. Er sagt in der Vorrede, daß er dem Abbt Girard, wiewohl mit der nöthigen Abweichung gefolget sey. Eben die Parallele zeiget, daß der Franzose, vielleicht wegen der lahmen einförmigen Schwachheit seiner Sprache, indeß doch immer der Bestimmtheit derselben näher sey, als wir.

Wir wollen über diese lebendige, wirksame, obgleich unregelmäßige Bestrebungen unsrer Sprache zum Neuen, zum Abweichenden nicht also allein murren. Sie zeigt, daß wir noch im Frühlinge des Zeitalters leben, in welchem Genies blühen, und in dem wir noch mehrere zu hoffen haben. Eine völlige Regelmäßigkeit, die genaueste Reduktion auf Grundsätze, ist vielleicht nur dann zu erwarten, wenn eine Sprache todt ist, und dafür behüte uns noch der Himmel. Wir wollen unsern Genies immer lieber noch

grammatisch nachlesen, und nachprüfen, als keine mehr haben. Da wir einmal so weit abgekommen sind von der Sprache der Minnesänger: so müssen wir blos in einzelnen Fällen wieder zurückkehren: Dies müssen Schriftsteller seyn, die ihre Archaismen auch geltend machen können und dieses sind nur Genies, nur die Gattung von capricciosi, die sich auf steilen Felsen und Höhen auch freilich oft versteigen.

Hr. Bodmer hat seinem Buch zwei Abhandlungen vorausgesetzt. Die erste von der Würde der Sprachlehre ist für unsre Zeit nicht uneben, obgleich übrigens dem Inhalte nach bekannt: Die zweite von den Verdiensten Dr. Martin Luther's um die deutsche Sprache ist merkwürdiger, und hat manches, worüber ein Wort zu sagen wäre. Hr. Bodmer meint, daß die Sprache, die Luther vor sich gefunden, ihrem Genius nach die Sprache der schwäbischen Dichter gewesen, daß Luther selbst aber diese Dichter nicht gekannt, daß er seine Schreibart blos nach dem Gebrauch gebildet, also viel Kernhaftes und oft Dichterisches beibehalten, aber zu oft Gottschedisiret, die Sprache nach dem Idiom fremder Sprachen verändert, nicht sie aus ihrem rechten Ursprunge heraufgeholet, übrigens aber die Sprachlehrer überall zu nahe mit den Eseln zusammengesetzt, als daß sie seine vorzügliche Gesellschaft hätten seyn sollen. — — An Allem ist

etwas wahr, aber wie gesagt, ein Wort bleibt uns doch noch dabei übrig. War der sächsische Dialekt zu Luther's Zeiten völlig derselbe mit den schwäbischen Dichtern? Wir glauben nicht, und Hr. Bodmer ist zu nahe an Schwaben, um nicht die Mundart der Minnesänger etwas weiter hin zu finden, als sie war. Die Schriften des Jahrhunderts zeigen wirklich in Sachsen eine so merkliche Abweichung, daß Luther aus seinem Lande hätte ausgehen müssen, um schwäbisch zu schreiben. Zu dem schrieb er für's Volk, ich verstehe unter diesem Namen die Menge derer, die sich nicht durch die Sprachlehre zu Deutschen gebildet hatten. Unter diesen waren die schwäbischen Dichter unbekannte Namen, und das Künstliche ihrer Sprache eine unbekannte Kunst, der sich Luther also nicht bequemen konnte. Ueberdem besteht ein Theil von Luther's Sprachverdiensten in Uebersetzungen und zwar in Uebersetzungen, wo an der Richtigkeit und an der Form des Ausdrucks der fremden Sprache mehr gelegen war, als an der alten originalen Art der Deutschen: es konnte also kaum ohne Einführung fremder Sprachformen abgehen. Und endlich war Luther nie ein Sprachlehrer, Sprache war bei ihm immer nur die dritte Sache und mußte es nur seyn, wenn sie nicht höhern Zwecken in den Weg treten wollte. So sehr er der Sprache der Theologie Ton gegeben und oft freilich zum Nachtheil biblischer Begriffe: so zweifeln wir

daran, ob er überhaupt Muster der Schreibart geworden, und er für sich die Sprache seines Jahrhunderts verändert. — — Man siehet also, daß wir zu den Verdiensten Dr. M. Luther's um die deutsche Sprache durchaus einen ganz andern Maaßstab nehmen würden, als Hr. Bodmer, dessen Schätzung auf einer falschen Voraussetzung beruhet, und nicht die ganze Masse nimmt, die geschätzt werden soll.

Doch zum Werk selbst. Es ist werth in allen Schulen eingeführt zu werden, wo Deutsch gelehrt wird, auf wie wenigen aber wird noch Deutsch gelehret? lieber Sprachen, die weder Lehrer noch Schüler in ihrem Leben genutzt haben, oder nutzen werden, als die Sprache, die man spricht und schreibt. — — Ein Auszug läßt sich nicht geben, wo das Buch selbst Auszug ist: ich breche also nur einzelne Blumen. Könnte ich sie nur so angenehm brechen, als Lessing und Rammler bei ihrem Logau; denn eine grammatische Blumenlese ist für die wenigsten Leser. „Den Artikel zu verschneiden, 's Buch, ist pöbelhaft.“ S. 5. Nur wäre es nicht pöbelhaft, wenn wir in Versen, und insonderheit bei gedrängten Deka- und Hendekasylben auch der Engländer 't is, durch das bequeme 's ist nachahmten. Für unsre Sylbenzähler will ich keine neue Bequemlichkeiten machen; aber oft scheint es Nachdruck, Affekt und oft der Sinn selbst zu fordern, daß

man das Es verschlucke, und von selbst verschluckt sich die erste Verssylbe am wenigsten.

Der Genitiv mit en z. E. der Brüsten sollte meiner Meinung nach ganz wegfallen; S. 5 er ist auch vormals mehr ein Nothfall gewesen. Aber das kann unsern Undeutschschreibern nicht genug gesagt werden, daß man nicht derer Brüste, und denen Brüsten sagen soll, wo ich auf kein Demonstrativum oder Relativum hinzeige.

Ohne Zweifel sind wir schon zu weit weg, um noch die Manne, die Weibe zu sagen; aber ob es denn auch sogar Muthwille sey, Schilder statt Schilde zu sagen, weiß ich nicht. Man spricht ja doch einmal schon Bilder statt Bilde, da man doch das Verbum bilden hat: und wie also nicht Schilder, da man doch schildern sagt? Dünkt mich nicht unrecht, so macht meine Provinz einen dunkeln Unterschied zwischen die Schilde, (clypei) und die Schilder (ausgehängte Wahrzeichen) ob gleich der Ursprung freilich derselbe ist. Der Unterschied wäre derselbe, als die Bande (Fesseln) und die Bänder (im Putze).

Wenn ich nicht Gezische und Getöse sagen soll, so muß ich mir noch weit weniger Geblüte und Gemüthe erlauben. Bei jenen ist das E nur etwa der folgenden harten Consonante wegen; bei diesen wider den Redegebrauch und unnütz. S. 8.

Meines Wissens sagt man heut zu Tage noch immer das Finsterniß weniger, als die Finsterniß; nur sehe ich nicht, warum man im plur. die Finsternissen sagen sollte. S. 8.

Wenn Klopstock sagt zur Höllen hinabgehen, so ist das Höllen theils Kirchen- und Bibel- und und Liedermäßig, folglich hat es die Mine des geistlichen Alterthums; theils ist es um den Hiatus zu vermeiden, es giebt also keine Regel. S. 10.

Trümmern statt Trümmer ist freilich Unrecht: und das Ohr der klugen Schöne eben so. Im letzten Fall aber wäre der Schönen zu sagen, theils doppelsinnig im Numerus, theils das Substantivum schwächend. Indessen ist's wahr, daß Schöne statt Schönheit ein besserer Idiotism ist z. E.

— — sein ernstes Gesicht ist
voll von männlicher Schöne,

und es ist eben so wahr, daß das Große, das Edle, das Gute, das Angenehme in der Metaphysik unsrer Begriffe was anders ist, als die Größe, der Adel, die Güte, die Annehmlichkeit. Unser Winkelmann hat für seine Kunst die Großheit geschaffen, und keiner der vorigen Begriffe läßt sich substituiren: sollte nicht eben so in der Moral zwischen Güte und Gutheit ein Unschied seyn?

Bodmer ist dafür, daß man Elysium's sagen solle; ich weiß nicht, ob, wenn bei solchen Deklinationen die Farbe des Ungewöhnlichen weg seyn wird, man nicht Elysiens sagen werde. Ich nehme die Wörter aus, wo solche Verdeutschung nicht angehet: sollte da aber nicht z. E. des Publikum statt des Publikums genug seyn?

Bodmer hat Recht, daß man die Periode, die Echo, die Catheder sagen sollte, insonderheit wäre die zum Weibe umgeschaffne Echo den Poeten wieder die alte Nymphe, ein wirkliches Wesen, da sie ihnen jetzt ein schallendes Gespenst ist. — —

Man sollte ja nicht das Talent unsrer Sprache eingehen lassen, verschiedne Formen der Verborum als Substantive zu gebrauchen. Bodmer führt an, daß die Minnesänger sehr diese Umwandlung geliebt: von den Engländern ist ihr großer Vortheil bekannt, den ihre Verba als Substantiva gebraucht, ihnen geben, und wirklich um den Styl so munter und natürlich wenden und abwechseln zu können, wie z. E. Lessing, hat man immer auch diese Freiheit nöthig, deren sich dieser angenehme Stylist auch oft bedienet. Bodmer giebt Beispiele: Wohlthun ist gut, ehe besser thun kommt u. so w.

B. ist unzufrieden, daß unsre Städte und Provinzen so oft neutra sind. Ich glaube, Poeten können, wenn sie personificiren, freilich die hohe Jerusalem und die

einsame Pathmos als Weiber darstellen; nur müßten solche Abweichungen nicht so zur Gewohnheit werden, wie in manchen halbdeutschen Schweizerübersetzungen, wo die Personendichtung so nöthig nicht war. Wie die fremden Nomina propria im Deutschen flektirt werden sollen, findet hier seine verschiedne Regeln, die aber noch immer auf zu viel Willkührliches hinauslaufen: und bei den Nationalwörtern wird dies Willkührliche gar Eigensinn. — Samarier z. E. Athener, Carthager zu sagen, ist widrig; wenn Athenienser, Carthaginenser, Samaritaner, Samariter auch freilich nicht so ursprünglich deutsch wäre; Mißgeburten aus den Zeiten der Unwissenheit sind diese Patronymen deßwegen nicht. Sie sind nach dem Lateinischen, und in der Geschichte, Geographie und Literatur zu sehr angenommen, als daß wir uns von Athenern und Carthagern wollten vorerzählen lassen: wie in der Wertheimischen Bibel von Jisraelen.

Bodmer tadelt die Wortfügung: Der du von Ewigkeit bist, und will: du der von Ewigkeit ist — ohne Zweifel ist dies grammatischer, jenes aber durch den langen Gebrauch und durch die Aehnlichkeiten fremder Sprachen, da die zweite Person gleichsam überwindend ist, gerechtfertigt. Es ist eine kernvolle Wortfügung: heilig und rein, der geh ich hinaus — und so führt B. mehr verwigte Construktionen über die

Pronomina an, in deren Gebrauch die alten Minnesänger so stark waren.

Es wird die Licenz: ein hölzern Hirtenstab, der Pallas milchern Hals, der Thetis silbern Fuß erneuert; ich glaube, man hat sie abkommen lassen, um die Zusammenkunft der Consonanten zu mildern: so daß sie nur noch bei neutris z. E. ein milchern Naturell gebräuchlich seyn kann. Auch weiß ich nicht, ob man eben der Pallas milcherne Hals sagen müßte, weil man ja nicht sage: der schöner Herr. Die letzte Induktion paßt nicht und B. hat alle Inversionen des Genitivs hier wider sich z. E. meiner Muse bester Gesang, wo ich wohl kaum beste sagen würde, und ist der Pallas nicht eben der Genitiv als meiner Muse und, da es Hr. B. doch für den Artikel zu nehmen scheint? So dünkt mich auch selbst die Nuance der Sprache nicht völlig einerlei, ob ich in stillem Triumphe, oder im stillen Triumphe sage und dergleichen mehr.

Bei der Zusammensetzung der Präposition mit den Verbis wird der Nachdruck nicht übersehen, der manchmal aus Trennung und Voranschickung erreicht wird z. E. herein stürzt Mann auf Mann — — zusammen schloß er sie u. s. w. Gleim hat diese oft starke Inversion aus seinen Kriegsliedern beibehalten und sich auch in weichen Liedern zur Gewohnheit gemacht, wo sie, insonderheit da

sie bei ihm zu oft rauhe wieder kommt, nicht immer die beste Wirkung thut.

B. findet es hart, den Artikel vom Substantiv zu trennen, und führet das Beispiel:

— Glücklich der
Barde, der u. s. w.

ich fände das Beispiel auch hart, aber nicht der Trennung, sondern der Consonanten wegen in den Worten: glücklich der. Einer unsrer Dichter hat also seine ähnliche Stelle besser:

— Glücklicher Barde, der
unverdächtig u. s. w.

und hier fällt die Härte weg. In dem Sylbenmaaße der Horazischen Gattung ist ja kein Vers einzeln wegzuzählen, sondern schnell fortzulesen, und da kommt Band auf Bänd, da ist keine Trennung.

Im Abschnitte von den Inversionen, Idiotismen, Synonymen und andern scheint B. mit dem Verf. der Fragmente über die neuere deutsche Litteratur zusammen zu kommen, aus dem er manches borgt, und dem er in manchem widerspricht. Idiodismen der Sprache z. E. fand der eben genannte Verf. oft mit der Laune derselben Nation so zusammenstimmend, so einträchtig, daß er die Deutschen, die so gern über aller Regelmäßigkeit einschlafen, anmunterte, den launigten Britten zu folgen,

wie diese, beides zu vereinigen, Laune im Gefühl und Laune im Ausdruck, kurz eigen zu denken und frei zu schreiben. Ich weiß also nicht, ob Hr. B. ihn verstanden, wenn er frägt, wer sich wohl mit dem deutschen Idiotismus in's Gras beißen, groß dünken werde? Die Antwort wäre leicht: Keiner! als etwa der Pöbel. Aber welcher Schriftsteller sollte denn aus dem Pöbel seyn, und nach solchen Idiotismen jagen? Und hat die deutsche Sprache nicht würdigere? auf die sie stolz seyn kann? mit denen sie sprechen kann, was Andre ihr nur schwer nachsprechen? Immer wäre es thöricht, Idiotismen im bloßen Wortbau ausklauben zu wollen, ohne einen Idiotism von Gedanke zu haben. Noch thörichter idiotistisch zu schreiben, um ja unübersetzbar zu seyn. Und am thörichsten elende pöbelhafte Idiotismen zusammen zu stoppeln, um ein eigenthümlicher Narr zu werden. Aber das alles fällt zu sehr in's Auge. Hier ist davon die Rede, daß wenn ein originaler Geist seinem Gedanken freie Wendung und Schwung läßt, wenn er in seiner Muttersprache schreibet, sich in seiner Muttersprache lebendig und in Büchern zu einem Manne, der seiner Nation werth ist, gebildet hat: so werde der von selbst idiotistisch schreiben, d. i. nicht so, wie z. E. unsre klassischen Süßlateiner, bei denen jedes Wort und jede Periode aus dem Latein übersetzt scheint; sondern ursprünglich *aus der deutschen* Sprache, mit der freien, festen und sichern

Art, die in der Kunst heißt keck malen. Und daß eben die launigsten Britten auch in solchen Idiotismen die sonderbarsten sind, ist wohl für jeden, der sie in ihrer Originalsprache kennet, unläugbar. Ich will nur den neuesten, den seltsamen Tristram, Shandy und Yorik anführen, wie sehr ist seine Schreibart (nur muß man ihn in seiner Sprache und Laune lesen) bis auf jede Wendung, jede Nachlässigkeit und jeden Pinselstrich von Comma ein Wurf seines seltsamen Humors: und ich weiß nicht, wie es denn bei jedem Schriftsteller, der auf seine Kosten denkt, anders seyn könne, als daß er auch auf seine Kosten spreche. Die Hauptirrung zwischen beiden Sprachlehrern ist also Mißverstand. Der Fragmentist nimmt Idiotism als Farbe der ganzen Schreibart; der Schweizer einige einzelne ausgeklaubte Sprüchwörter.

Mit den Synonymen ist's, wenn ich mich nicht irre, eben so. Sind sie blos da, um da zu seyn, d. i. Hübner's Reimregister, oder einen elenden Gradum ad Parnassum zu füllen: sind sie da, um mit einem Nebenzuge einen leeren Vers voll zu machen — weg damit! Aber sind sie da, weil es viele Schattirungen eines Begriffes giebt, und eben im Vollzähligen dieser Begriffe der Reichthum einer Sprache bestehet; ist's wider des Dichters Amt, diesen Reichthum der Sprache, die extensive Menge und Klarheit der Ideen in ihr zu seinem Zwecke zu gebrauchen:

so muß er mehr, als die trockne Reihe philosophisch bestimmter Begriffe; er will auch die klaren Zwischenideen haben, die der gemeine Mann Synonyme nennt. Für ihn müssen also diese nicht blos bleiben, sondern auch in dem gemäßigten Licht bleiben, daß sie ihm Synonyme dünken — und so ist der Widerspruch gehoben.

Zuletzt, wenn Hr. B. von den Sylbenmaaßen und insonderheit von den Hexametern redet: so kann es nicht anders seyn, als daß er die Hexameter der Schweizer mit dem, was er sagt, hat kanonisiren wollen. Sonst z. E. würde er nicht so sehr seine lahmen Trochäen statt der Spondäen vertheidigen, nicht aus den hinkenden Daktylen eben die vorzügliche Mannigfaltigkeit unsrer Verse beweisen wollen, nicht es für einen pedantischen Muthwillen schelten, in unserm Hexameter die Griechen nachzuahmen, nicht es für einen Vorzug der Hexameter ausgeben, wenn sie sich auf zweierlei Art scandiren lassen (denn es ist Unsinn, daß beide Scandirarten je gleich gut seyn könnten, da vielmehr keine von beiden deßwegen gut seyn kann) und kurz! dies letzte Kapitel ist Eins der unbearbeitetsten.

Ueberhaupt beklagen wir's, daß Bodmer selbst bei einem Lehrbuche sich nicht völlig vom Controversiengeiste frei machen kann, wo witzige Anspielungen auf seine alten Gegner, wenn sie auch nur in Exempelchen dastehen, doch immer eine ganz fremde Sache sind. Sodann wünschen

wir, daß in einer zweiten Auflage einige trockne Kapitel nahrhafter gemacht, einige Sprachfehler verbessert würden, die selbst wider des Verfassers Regeln sind, und durchgängig die eigne Ableitungen aus dem Lateinischen, Adjectif (Adjectiv) Gerundif (Gerundium) Participen (Participien) u. d. g. m. nicht mehr das Ohr beleidigen möchten.

Y.

40.

Des C. Cornelius Tacitus sämmtliche Werke. Uebersetzt durch Joh. Sam. Müller. Drei Bände groß 8. Hamburg bei Joh. Carl Bohn 1765. 66.

Es ist spät, daß wir diese Uebersetzung nachholen; wir haben aber lieber die Hrn. Untreufeinde und Untreufreunde, die Verfechter dieser und einer andern Uebersetzung, im trocknen Ernst, oder mit feinen Hessischen Ironieen sich ausreden lassen, um jetzt unsre Meinung überhaupt zu sagen. Im Einzelnen und über einzelne Stellen glauben wir, ist der Streit zu Ende; wenigstens könnte es ganz gut für den dritten und letzten

Akt des komischen Nachspiels gelten, da Hr. Müller noch selbst vortritt, und in der Vorrede zu seinem dritten Bande der Welt, und vornehmlich sich selbst eine Menge Selbstlob und panegyrischen Unsinn über seine Uebersetzung in's Gesicht sagt, daß wohl kein Mensch, der lesen kann, daran zweifeln wird, daß er diese seine Uebersetzung für schön, ja für schöner, als das Original, den Tacitus selbst halte. Ein Schriftsteller von der Art ist, mit allen, die seines Theils sind, nicht zu belehren.

Bei solchen Zänkereien indessen bleibt das Publikum unpartheiisch. Nicht aus der Müller'schen Schule, und nicht in dem Verdacht, seine Uebersetzung verrufen zu wollen, hat es den lateinischen Tacitus vor sich, und die deutschen Tacitos neben sich, und vergleicht. Welche kommt ihm am nächsten? welche hat den Römer am besten ausgedrückt? an welchen haben wir einen solchen Originalmann, als der Lateiner war? Wir betrachten hier also die Uebersetzung vorzüglich im Ganzen, als ein Phänomenon der deutschen Literatur: und um da dem Wortgezänk des Uebersetzers zu entgehen, müssen wir ziemlich weit anfangen.

— Tacitus ist ein Römer und da er seine politische Geschichte bis auf die Ursachen jedes kleinen Vorfalls aus den Tiefen seiner Republik hervorholt, da er immer als *Römer*, als Staatsmann, als Nationalgeschichtschreiber

spricht: so hat er ein gewisses außerordentliches römisches Gepräge. Nicht blos, daß der Materie und den Namen nach das ganze Lexicon der römischen Staatsverfassung in so vielen und vielartigen Zeiten bei ihm vorkommen muß; sondern es ist recht seine Laune, eine solche Staatssprache anzunehmen, und consultatorisch sich auszudrücken. — Dies ist sein römisches Siegel, und das muß er auch in der deutschen Uebersetzung behalten. Ueberall muß ich sehen, daß ich in der römischen Welt bin: jeder starke Ausdruck, der gleichsam zu den Curialien der Geschichte gehört, die ich lese, den Tacitus mit Fleiß brauchte, oder gar selbst machte, um nur recht genau auf diese und jene Staatssache zu zeigen, muß seine Stärke und Eigenthümlichkeit behalten: ich muß in meiner Sprache so viel in ihm denken können, als der Römer mich wollte fühlen lassen — sonst ist er nicht mehr Tacitus, der Römer, der er seyn wollte.

Schwerlich, daß er dies in der Müller'schen Uebersetzung ist. Ich traue aus vielen Proben dem Uebersetzer zu, daß er Römer genug sey, um diese römisch-politische Sprache verstanden zu haben, allein sie auch uns verständlich zu machen, sie mit der Schicklichkeit und Energie des Tacitus in seine Muttersprache zu verpflanzen, das hat er nicht gekonnt. In den meisten Fällen umschreibt er matt und müde, daß unser Auge im Lesen wohl nicht

eben den römischen Begriff kurz und andringlich trifft: und oft braucht er neuere Wörter, sie den alten Römischen unterzuschieben, wo eine solche Vermischung doch nichts als lächerlich ist. Ein römischer Imperator und ein Generallieutenant, ein Triumvir, und ein Bauherr spaziren auf allen Blättern zusammen; und gewisse starke Staatsausdrücke, die wir im Lateinischen mit ganz römischer Seele fühlen, sind im Deutschen in so matte elende Umschreibungen verflossen, daß wir uns in ihnen nichts denken, was der Römer dachte.

Um Beweise zu geben, müßte ich aus dem ganzen Buch ein ganzes Staatslexicon der Römer von Namen, Würden, Staatssachen, Zeitläuften, Curialien anführen, und wer würde mir die Mühe belohnen? Sollte sich Jemand nach Hrn. Müllern noch an eine ganz neue Uebersetzung des Tacitus wagen: so wende er viel Aufmerksamkeit darauf, um uns im Tacitus diese römisch-politische Seite ganz fühlen zu lassen. Bei ihm mag sie Fehler seyn, wie ich gerne zugebe: allein ich will ihn nicht ohne den Fehler sehen, ohne den er gar nicht mehr Tacitus bleibt. Vielmehr kämpfe unsre Sprache, dies Gepräge der römischen Staatsherrlichkeit auszudrücken, und was sie nicht ausdrücken kann; wo man in einem Strahle die sieben Farben nicht unterscheidet: da komme die Note zu Hülfe, da mache diese die Farbe sichtbar. In dem

scheulichen Notenmischmasch des Hr. Müller's finde ich wenige, die dahin gehören; ob er gleich als Schulmann in ihnen wahrhaftig erträglicher gewesen wäre, als jetzt in seinem elenden staatslustigen Bon-Mots- und Historienkrame.

Das ist also der erste durchgängige Mangel dieser Uebersetzung. Sie liefert nicht die Büste eines staatsklugen Römers, sondern die verrückte Figur eines stammlenden Deutschlateiners.

Zweitens: es ist ein schon ziemlich lange genütztes Wort, das ursprünglich von der Musik hergenommen, und sehr prägnant ist, sich in den Ton eines Andern setzen, seinen Ton treffen, oder ihn verfehlen. Wer ein musikalisches Ohr hat, wird die Unlust kennen, die aus dem verfehlten Ton eines Stücks, eines Setzers, einer Stelle, eines einzelnen Lautes entspringt, und bei einem Uebersetzer in dem nämlichen Fall auch die nämliche Unlust. Nun hat Tacitus im Latein seinen ungemein eignen Ton theils in Erzählung seiner Geschichte, theils im Ausdruck seiner historischen Reflexionen, theils in der Stellung seiner Schilderungen, und im Bau seines Perioden — kurz in seiner historischen Komposition vom Größesten bis auf's Kleineste: überall eine ihm sehr eigne Manier, der er durchgängig sehr treu bleibt. Sein gesetzter und raisonnirender Charakter hat sich in

dem Geist seines Werks überall ausgedrücket, und ich glaube daher auch, daß ein Genie, das mit ihm nicht just einerlei Wendung des Kopfs hat, daß ein Ciceronianer z. E. sich an Niemanden eher, als an Tacitus ermüden und verekeln werde, wegen seiner so einförmigen Betrachtungslaune; wie im Gegentheil ein Genie, das wie er gebildet ist, ihn verschlingen, ihn lernen, ihn auswendig wissen werde, aus der nämlichen Ursache, weil er sich selbst so sehr treu bleibt.

Und diesen Ton des Tacitus eben, soll ein Uebersetzer vorzüglich studiren, und so lange studiren bis er ganz in ihn stimmet, und in sich einen ganz harmonischen Gedankenschwung fühlet, oder er ist nicht zum Uebersetzer des Tacitus geboren. Findet er nicht in sich die Anlage, wie er, Ideen zu häufen, sie kurz und bündig gegen einander zu stellen, so tief in ein Faktum zu dringen, als sich kommen läßt, alsdann das Ausgefundne nur gleichsam zu berühren, es fest hinzustellen und zu verlassen, historische Aussichten zu eröffnen, allein auch Alles dem Leser so vorzuhalten, daß er hinten nach denken, viel; für sich allein neben weg denken nichts kann und soll; findet er nicht in sich diese strenge, consultatorische und fast gesetzgebende Miene des Geistes — so lege er den Tacitus bei Seite: sie sind nicht zwei Männer für einander, und werden sich immer querüber ansehen. Der

suche sich lieber einen Schriftsteller von leichterer Denkart, von einer freien und gleichsam schlappern Manier seine Ideen zu stellen, und zu umschreiben und nur die Blumen abzubrechen — allein das ernste, tiefdenkende, sparsame Gesicht unsers Römers schrecke ihn ab.

Hr. Müller war in diesem Verstande wahrhaftig nicht zum Uebersetzer des Tacitus geboren, so wenig, als Tacitus zum Uebersetzer des Hrn. Müller's. Wer die Dedication und den Vorbericht und die Vorreden und Noten nur zu lesen anfängt, der siehet, daß es in der Welt nicht zwei verschiednere Menschengesichter geben könne, als Tacitus und Müller, oder nach dem Range, den er sich selbst anweiset, als Müller und Tacitus. Ein schleppender Styl, eine seichte Denkart, ein kindischer Witz, ein völliger Mangel an Umriß der Gedanken und Worte, an Unterscheidung des Wichtigen und Närrischen, eine steife Schulmiene, und die unüberlegteste Zusammenschreiberei — alles dies an Hrn. M. drückt noch kaum den Contrast aus, den er und Tacitus machen. Sollte der Römer aufleben, und die Vorreden und Anhänge, und Zueignungen und Noten lesen, die seinem Werke angeschmieret sind: zum zweitenmal würde er unser Deutschland ausrufen informem terris, asperam coelo, tristem cultu adspectuque — — und seinen Hrn. Uebersetzer — ich mag ihn nicht mit Tacitus' Worten charakterisiren.

Bei einer so gräulichen Ungleichheit der Köpfe i also auch die Manier des Tacitus durchaus verkannt un verstümpert, ja Müller hat, glaub' ich, hinter aller Uebe setzung noch nicht davon geträumt, was die Manier de Tacitus sey. Verzerrung und Zerreißung seiner Bilde und Gegensätze, Ausspülung seiner Sentenzen in die wässe rigste Sprache, Verschattung aller Nüancen, die ihm s eigen seyn, und so oft wiederkommen mögen, als sie wol len — die starre Seele des Uebersetzers hat sie nicht ge sehen, nicht gefühlt, nicht nachgeahmt, nicht ausgedrückt Er hat seinen Wortleisten; nach dem formt er, und i die Form muß der arme Tacitus. — Je mehr man ih vergleichet, desto näher kommt man der Erbitterung; ic mag nicht Beispiele anführen, das ganze Buch ist Beispiel

Die deutsche Uebersetzung des Tacitus aus dem vori gen Jahrhundert kenne ich nicht, daß aber wahrhaftig i unsrer machtvollen nachdrücklichen Sprache eine besser möglich sey, zeigen einige Proben von einem Autor, de man hier nicht erwarten wird: Lohenstein. In seinen Arminius und Thusnelda sind viele Stellen au dem Lateiner wörtlich nachgeahmt, und oft mit ausseror deutlichem Glücke. Sein häufiges Wortgeklingel abgerech net — hört man nicht ein dem Tacitus Aehnliches, wen er anfängt: „Rom hatte sich bereits so vergrößert, da „es seiner eignen Gewalt überlegen war, und es gebrac

„ihm jetzt nichts mehr, als das Maaß seiner Kräfte. „Denn nachdem Bürger gewohnt waren; ganze Königreiche „zu beherrschen, für Landvögten sich große Fürsten beug= „ten, die Bürgermeister Könige für ihre Siegswagen „spanneten, konnte die Gleichheit ihres bürgerlichen Stan= „des ihren Begierden nicht mehr die Wage halten. Hier= „aus entspannen sich die innerlichen Kriege, welche dem „Kaiser Julius das Heft allein in die Hand spielten, als „der große Pompejus in der Pharsalischen Schlacht seine „Kräfte, das römische Volk aber seine Freiheit verlor, „und jenem über Hoffen die Erde zum Begräbnisse ge= „brach, dem sie kurz vorher zu Ausbreitung seiner Siege „gefehlt hatte. Denn ob zwar der andere großmüthige „Brutus u. s. w. Also hänget ein gewünschter Ausschlag „nicht von der Gerechtigkeit der Sache, nicht von der Sicher= „heit u. s. w. Wie nun Brutus vom Antonius erdrückt „war: also entäußerte sich der furchtsame Lepidus seiner „Hoheit und fiel dem August in einem Trauerkleid zu „Fuße. Der letzte unter den Römern, Cassius tödtete sich „aus Einbildung eines fremden Todes. Des Sextus „Pompejus Kopf schwamm im Meere: Cato und Juba „fielen lieber in ihre eigne Schwerter, als in die Hände „des Oktavius. Anton verlor sich durch eigne Wollüste, „blieb also Niemand von den Großen übrig, als August „und sein Anhang. Da nun dieser die Gemüther der

„Kriegsleute mit Geschenken, den Pöbel mit ausgetheiltem „Getraide, den Adel mit Freundlichkeit, Alle mit fürgebil„deter Süßigkeit des Friedens gewonnen hatte, war Nie„mand, der nicht lieber eine glimpfliche Herrschaft, als „eine stets blutende Freiheit verlangte u. s. w." Man sage, ob man hiervon nicht eine ähnliche Miene von Tacitus siehet, wenn dieser auf seine freilich gründlichere Art sagt: ubi militem donis, populum annona, cunctos dulcedine otii pellexit, insurgere paullatim, munia Senatus, magistratuum, legum in se trahere nullo aversante: cum ferocissimi per acies aut proscriptione cecidissent. Ceteri nobilium, quanto quisque servitio promtior opibus et honoribus extollerentur; ac novis ex rebus aucti; tuta et praesentia, quam vetera et periculosa mallent — Läuft nicht eine ähnliche Ader der Schreibart? und sie ist überall, wo deutscher Heldenmuth spricht, und der Beschreiber sich nicht unter Perlen und Edelgestein verirrt, noch sichtbarer —

— Nun höre man den deutschen Müller: „nach„dem Brutus und Cassius erschlagen waren, und man „keine Waffen mehr sah, die für die Freiheit Roms „geführet wurden; nachdem der jüngere Pliniu „bei Sicilien unterdrückt, Lepidus aller Gewalt beraub „und Antonius getödtet war: so blieb nicht einmal der J„lianischen Parthei (Julianis partibus) ein andrer ?

„führer, als Oktavius Cäsar übrig. Dieser legte den „Namen eines Triumvirs ab, ließ sich einen Bürger„meister nennen, und stellte sich, als ob er zur Be„schützung des niedrigern Volks sich mit der Gewalt der „Zunftmeister begnügen ließe. Da er aber die Soldaten „durch Geschenke, das Volk durch Austheilung des Ge„traides, und Alle durch die Annehmlichkeit der Ruhe ge„wonnen hatte, erhub er sich allmählich, und zog die „Macht des Senats, der obrigkeitlichen Personen und der „Gesetze an sich, ohne daß sich Jemand dagegen „legte, indem die Mächtigsten in den Schlachten, „oder durch die Verbannungen gefallen waren; die übri„gen aber aus den alten Geschlechtern destomehr mit Reich„thum und Ehrenstellen überhäufet wurden, je geschwin„der sie sich zur Knechtschaft bequemten, und wegen der „Vortheile, die sie bei der veränderten Regierung fanden, „die Sicherheit des gegenwärtigen Zustandes der gefähr„lichen Wiederherstellung des alten vorzogen." Wem der Periode lang, schleppend, unerträglich dünkt, der glaube, es ist vielleicht noch einer der erträglichsten im Buche. Ich habe den Agrikola mit dem Original zusammen halten wollen — und wollen — und nicht durchhin können: so wenig ist Tacitus in ihm kenntlich. Er ist eine langstreckige, gedehnte Figur, niedergeworfen und im Staube liegend, wie Mars, da er sieben Hufen deckte.

Drittens endlich. Nicht Tacitus blos: keinen Lateiner, glaube ich, kann Hr. Müller würdig übersetzen, denn er kennt nicht das unterschiedne Maaß beider Sprachen. Tacitus hat keine Ciceronianische Perioden; er schiebt nur kurze Sätze aufeinander, läßt Bindungen, und alles, was blos Wort ist, aus, und setzt nur Figuren, Sachen — und doch schleppet sich der Müller'sche Periode schon so langweilig. Ei wenn nun ein weiter lateinischer Periode da wäre, mit Bindewörtern und Verschränkungen und Inversionen und Vinkturen und Junkturen — wie dann? Hr. M. scheint zu glauben, daß was im Lateinischen zwischen zwei Punkten stehet, auch im Deutschen so kommen müsse, und welche lateinischdeutsche Uebersetzung muß das werden?

Ich habe viel Böses von meinem Autor gesagt, aber noch nicht alles: denn sein Notenwust ist das Abscheulichste im Buche. Da Geschichtchen aus der französischen Grammatik, aus Charakteren und Bagatellen und Loisirs und wo weiß ich mehr? her: da Parallelanekdoten, und schöne Raritäten, und schöne Spielwerke: und mitten inne Wortklaubereien, Verbeugungen an den neuesten Herausgeber des Tacitus in Deutschland, und wieder französische Brocken — o ein Geschmiere zum ernsten, philosophischen grübelnden Tacitus.

Nach alle diesem Tadel muß ich den Fleiß und die

Mühsamkeit des Verf. loben. Seine Uebersetzung, die dem Wortverstande im Ganzen Groben genommen, so ziemlich treu bleibt (wo der Wortverstand auf Geschmack beruhet, kaum) kann etwa den Lesern gut seyn, die eine etwanige Nachricht von Tacitus' Geschichte haben wollen, ohne daß ihnen am Geist des Schriftstellers selbst gelegen sey. Und einem künftigen Uebersetzer kann sie wenigstens zu einem Stabe dienen, neben ihr sicherer zu gehen. So denke ich von dieser Uebersetzung sina ira et studio, quorum caussas procul habeo.

Y.

41.

C. Cornelius Tacitus, Werke aus dem Lateinische übersetzt und mit den nöthigsten Anmerkungen begleitet. Magdeb. bei Hechtel, 1765. 2 Th., gr. 8. Der erste 248, der andre 149 S.

Ein ganz andrer Geist herrschet in dieser Uebersetzung: das ist bei dem Anfange des Lesens sichtbar. Hier hat sich der Uebersetzer bemüht, des Tacitus Kürze und Stärke in Malereien und Sentiments auszudrücken, von Tacitus Charakter eine deutsche Kopie zu liefern — die Bemühung ist lobenswerth. Er hat ein Buch zu liefern gewünscht,

dabei man sagen könne: so muß die Geschichte geschrieben werden! — der Zweck ist für unsere Sprache noch lobenswerther — wie weit mag die Uebersetzung gekommen seyn in Erreichung desselben?

Tacitus, der Römer, hat hier mehr sein eigenthümliches römisches Gepräge, als in der vorhergehenden. Die Namen der Staatsmänner nicht allein, (denn die sind das leichteste!) sondern gewisse Staatsausdrücke und Charaktere der Zeitläufte sind hier stärker auf Römisch bezeichnet, und wir haben also weniger den erbaulichen Anblick, einen alten Lateiner im deutschen Putz, mit langen Manschetten und einer Schulperücke vor uns zu sehen. Der Noten ist wenig, und sie sind blos auf die Erläuterung dieser römischen Seite in Tacitus gerichtet, da freilich wie die Vorrede sagt, kein Buch in der Welt bequemer wäre, mehr Noten, als Text zu machen, als Tacitus.

Man sieht augenscheinlich, daß der Uebersetzer sich Mühe gegeben, den Charakter Tacitus' auszudrücken, und in der Kürze hat er ihm oft ziemlich nach gallopirt. Aber der einsylbige Nachdruck des Lateiners; die sorgfältige Wortstellung in seinen Bildern und Charaktern und Sentiments, der etwas dunkle und harte Ton seiner Farben — der dünkt uns vom Uebersetzer nicht immer bemerkt. Im Deutschen ist *sein Ausdruck* verbundner und fließender und etwas

blühender geworden, als er uns im Lateinischen nach dem Ton des Ganzen dünkt; aber eben deswegen entgehet ihm auch unendlich viel von der trocknen Stärke, von der im Lateinischen so genau angeordneten und mächtigen Wortstellung, da beinahe jedes Wort eine Figur, und in Absicht auf seine Stelle wenigstens halb so wirksam ist, als in Absicht auf sein eigentliches Gewand. Wir wollen die Hälfte davon auf Rechnung der deutschen Sprache setzen, die schleppend, verbindend, dehnend, und an überüberflüssigen Füllwörtern nicht so edelarm ist, wie die lateinische: aber was in dieser Komposition noch vom Komponenten abhängt, wollte das der Uebersetzer nicht auf sich nehmen? Seine Denkart und Ausdruck scheint von Natur leichter und blühender zu seyn, als des ernsthaften, wortarmen, tiefsinnigen Tacitus, und dieser Charakter überträgt sich auch in die Schriften, und ist ungemein merklich, wenn man den einen weglegt, und den andern so frisch in dem Tone des andern fortlieset. Es ist als wenn zwei zusammen sprächen: der eine heller und fließender, der andere tief und langsam und nachdrücklich — ist das eine Stimme?

Da der Charakter des Tacitus, wie auch unser Verf. zugiebt, so unterscheidend und ungemein auszeichnend ist: so stehet man, warum bei ihm mehr, als bei einem andern etwa, dem der Ausdruck von der Zunge wegfließt,

und nicht so tief aus der Seele kommt, — warum mit Tacitus mehr Sympathie seines Lesers und Uebersetzers nöthig sey, als mit einem andern. Noch zehn Jahrhunderte, und kein Jüngling (es sey denn, daß er Anlage hätte, selbst ein Tacitus zu werden) wird ihn von Grund aus übersetzen — kein Ciceronianer ihn so von Grund aus schmecken lernen, als ein — nun, als ein zweiter Tacitus. Wird Deutschland den reifen, langsamen, tiefen Mann bald hervorbringen? Selbst Lipsius war's nicht völlig: er hatte seinen Seneka lieber, und bei Tacitus liebte er nur vorzüglich seine Kürze; den nachsinnenden, reifen, politischen Geist hatte Lipsius nicht.

Die nächste Bestimmung dieses Genies wird seyn: es wird den Tatitus studiren — studiren bis auf Worte, den Sinn und Nachdruck und Stellung der Worte, der Charaktere, der Begebenheiten, der ganzen Geschichtcomcomposition. Zur Probe, ob unser Uebersetzer den Tacitus in allem Rührenden seiner Rede, in dem affectvollen abgebrochnen Ausbruch von Worten treffe, vergleiche man z. E. die Rede des sterbenden Germanikus im zweiten Buch Cap. 71. (72.) der Annalen. Die andringendsten Ausstoßungen des beweinenswürdigen Schmerzes: das *etiam* adversus Deos: das acerbitatibus dilaceratus, insidiis circumventus, das im Lateinischen stark andringt auf das Hauptaugenmerk: miserrimam vitam pessima

morte finierim: das zweifelhaft flehende, si quos, si quos: das inlacrymabunt — flebunt — das sich allein und mit Schluchzen gleichsam ausnimmt: das stille Vorzählen der einzelnen Klagen — alles ist im Deutschen nicht da. Und wer den Unterschied noch mehr sehen will, vergleiche Charaktere, von denen das ganze Buch voll ist; auf einzeln verfehlte Stellen wollen wir uns nicht einmal einlassen — wo der Verf. den Tacitus überall im Fluß übersetzt, und nicht einzeln tief genug studirt.

Im Fluß übersetzt; einzeln nicht tief genug studirt: das ist also, wie wir glauben, der Charakter dieser Uebersetzung, die, wenn sie vollständig wäre, oder noch vollendet würde, in allem Betracht vor jener Vorzüge hätte. Im Ganzen leuchtet der Geist des Tacitus aus ihr sehr gut hervor: als ein Buch im historischen Styl ist's für unsre Sprache schätzbar: an Annehmlichkeit im Lesen übertrifft's jenen weit, und in Geschmack, in Wahl der Worte und Gedanken, in dem, was zum Tacitus schicklich oder unschicklich ist, wer wird's darin mit jenem auch nur vergleichen wollen. Es wäre gut, wenn der Uebersetzer sein Werk vollendete, und sich alsdann, wenn der Ton des Tacitus in ihm erlöschet wäre, an einen ihm angemessenern, fließendern Geschichtschreiber machte: er würde durch die Biegsamkeit und den Fluß seiner Schreibart sich viel Dank erwerben können. Im

Ganzen aber wünschen wir noch eine dritte Uebersetzung, die hinter zwei von so verschiedner Art gewiß sehr vollkommen seyn könnte. Y.

42.

Briefe zur Bildung des Geschmacks: an einen jungen Herrn von Stande. Dritter Theil. 1767. 22 Bogen in 8. Breslau und Leipz. bei Meier.

Der erste Brief verantwortet sich auf einige Einwürfe, die man diesem Buch gemacht, daß man z. E. noch immer die Werke der Dichter selbst lesen müsse: daß der Autor sich zu sehr bei mittelmäßigen Gedichten aufhalte, daß er die komische Epopee den Neuern, als ihre Erfindung berechnet habe. — Unsre Einwürfe über das Ganze des Buchs, über die Zusammenordnung und Ausführung seines Plans, über seine Methode, zu zergliedern, und den Geschmack zu bilden — Diese wollen wir sagen, wenn das Werk vollendet seyn wird. Jetzt können wir von einem Gebäude, dem die Spitze fehlt, noch nicht vollständig urtheilen, oder könnten dem Autor in seine Arbeit fallen, und das wollten wir nicht.

Br. 2. Von den kleinern didaktischen Gedichten. Der ganze Brief beschäftigt sich mit Eintheilungen der Lehrgedichte, die Theils unwichtig sind, Theils

von Jedem gemacht werden können, am wenigsten aber in diese Briefe gehören.

Br. 3. Hagedorn von der Glückseligkeit. Nirgends ist uns Hr. Dusch lieber, als da er jetzt endlich darauf kömmt, den Geschmack an Lehrgedichten aus deutschen Dichtern zu bilden, von denen im ersten Theile blos Haller und Witthof, wie unter Andre gestreut, erschienen. Die Kritik ist hier oft fein: sie bemerkt in Hagedorn bisweilen Züge, die nicht an diesen Ort zu passen schienen, etwas zu prosaisch gesagte Andeutungen, einige leere Halbverse, Reime und Ausdrücke: nicht immer den besten Plan, und oft unvermuthete Ausbeugungen aus demselben, und hinten an steht ein Urtheil von Hagedorn im Ganzen, das wahr und charakteristisch zu seyn scheint. Im Vorbeigehen: eine Stelle, die Dusch tadelt, daß sie unpassende Züge enthalte, ist wie ich glaube, zu retten: S. 17.

Die Weisheit findet sich in würdiger Gestalt
Bei jeglichem Beruf, in jedem Aufenthalt:
Sie dichtet im Homer, gibt im Lycurg Gesetze,
Beschämt im Sokrates der Redner Schulgeschwätze,
Bringt an den stolzen Hof den Plato, den Aeschin,
S. 18. Gehorchet im Aesop, regiert im Antonin,
Und kann im Curius sich den Triumph ersiegen,
Doch auch mit gleicher Lust die starren Aecker pflügen.

Einige Prädicate mögen hier freilich nicht treffend genug ausgedrückt seyn; das Unpassende liegt aber im Ausdruck nicht im Gedanken. Ich übersetze: macht Weisheit allein glücklich: so kann sich diese bei jedem Beruf, in jedem Aufenthalte, überall und in Allem zeigen, — und überall und in Allem bleibt ihr ihre würdige Gestalt. Wann sie in Homer's Fabelzeit, und in seinem Dichtungsgeist erscheinen soll; — auch Homer kann durch seine Fabeln und Gedichte Weisheit lehren, Tugend anpreisen. Wenn Lycurg für seine Spartaner Gesetzgeber werden soll; in seinen Gesetzen spreche die Tugend: sie dürfen nur auf die Glückseligkeit ihrer Untergebnen zielen: so kann Lycurg zu sich sagen: ich gab Gesetze der Weisheit. So brauchte Socrates seinen Platz, seine Gelegenheit, seine Gaben, um seine Zeit zu bessern, um das Schulgeschwätz der Redner zu beschämen: und der Gott ehrte ihn mit dem Lobe des Weisesten. „Ich will nicht fortfahren. Dusch denkt sich einen falschen Hauptsatz, den Hagedorn durch Induktionen beweisen wollte: und so konnten auch die Induktionen nicht passen. Nicht, „daß die Weisheit gesetzt und standhaft mache" nicht dies allein will Hagedorn beweisen, sondern daß, so wie er bewiesen: man könne in allen Stellen Pöbel seyn; so könne man auch in allen Ständen weise leben, zur Glückseligkeit Anderer beitragen, für sich Seligkeit genießen.

Br. 4. Witthof's moralische Ketzer. Er geht ihm auf dem Gange seiner Gedanken nach, und schließt mit seinem Charakter, meistens nach der Zeichnung, die die Literaturbriefe von ihm entwerfen. Eine ausführliche Kritik über die großen Mängel und großen Schönheiten dieses Dichters, auf den Deutschland stolz seyn kann, sollten wir haben, und haben sie noch nicht.

Br. 5. Zernitz von den Endzwecken der Welt. Schön, daß Dusch an diesen Dichter denkt. und noch schöner, wenn er ihn, nach seinem Versprechen, in einer neuen Ausgabe bekannter machen wollte.

Br. 6. Dusch Versuch von der Vernunft. Gellert's Lehrgedichte sollen unter didaktische Briefe genommen werden; hier ist über ein Gedicht von Dusch ein Brief, wie es heißt, von einer andern Hand. Beiläufig wird eine Stelle gegen die Bibl. d. sch. Wissenschaften gerettet, die sich aber nicht retten läßt, wenn die Anmerkungen wahr sind, die Hr. Dusch selbst gegen den Englischen Ogilvie (Th. 2 Br. 8) macht. Zu Ende des Briefes soll Dusch als Lehrdichter geschildert werden: und hier verräth die zitternde furchtsame Hand, die schwebende Züge entwirft und fremde Zeugnisse herbeiruft — sie verräth vielleicht durch ihre Ungewißheit, daß sie — das Bildniß ihres eignen Herrn entwerfen soll. Herr Dusch hat diesen Brief also vielleicht von seinem besten

Freunde, der zu bescheiden ist, sich selbst in's Angesicht und vor dem Angesicht der Welt zu loben, und sich daher auch nur bescheiden tadelt Wir wollten, wenn Hr. Dusch unsre Hand auch für eine andre annähme, einen Brief über das genannte Gedicht einrücken, und seinen Charakter alsdann mit festerer Hand schildern. Es ist am besten, daß ein Autor nie von sich spreche, oder in seinen Werken von sich sprechen lasse: geschieht es aber, so geschehe es mit der dreisten Unpartheilichkeit, mit der die Helden Homer's von sich sprechen, und die Alten mehrmals von sich schrieben, wenn sie ihr eigen Leben verfertigten. Wir wünschen also diesen Brief weg, denn wie er hier steht, macht Dusch unter den Uebrigen eine zu schlechte Figur; er würde eine größere machen, wenn Dusch jedem Andern, nur nicht seinem so nahen Freunde, die Kritik über ihn überlassen hätte.

Br. 7. Tullin über die Schönheit der Schöpfung. Ein zu frühzeitig verstorbener dänischer Dichter, der aus dem Nordischen Aufseher, den Schleswig'schen Briefen über die Merkwürdigkeiten der Literatur, und am besten aus der guten Uebersetzung seines Gedichts, schon unter uns bekannt ist.

Jetzt folgen Gelegenheitsgedichte; über die der Verf. sich erkläret, daß ihr Name zu sehr in Verachtung gekommen sey; da man doch unter diesem Namen nicht

blos vortreffliche Stücke liefern könne, sondern auch schon so vortreffliche Stücke habe.

Der Verf. hat Recht, und fast noch mehr Recht, als er sich giebt. Man kann nicht blos vortreffliche Stücke liefern, man hat nicht blos vortreffliche Stücke geliefert: sondern die vortrefflichsten Stücke der Alten sind auf gewisse Art Gelegenheitsgedichte. Alle Pindarische Oden, die Gesänge Tyrtäus', die meisten Liederchen des Anakreon: die meisten Oden und Epoden Horaz': die mehresten Stücke Catull's; die besten Züge im Horaz, Juvenal und Persius — alles Gelegenheitsstücke. Nehmen wir aber das Wort Gelegenheitsgedichte so, wenn wir's verkleinern? für ein Poem, dem eine Reihe lebendiger Umstände zum Grunde liegt? Alsdann würde ich allen Deutschen zurufen: macht Gelegenheitsgedichte. Nein! die Bänkelsänger, die über abgedroschne Materien, bei alltäglichen Gelegenheiten, z. E. Hochzeit und Sterbefällen, elend oder trocken singen — und solche mag Thetis und Vulkan holen. Würde der Materie, oder Reichthum des Genies, war es, was die Alten empfahl: Würde der Materie war's, was auch ein schwaches Genie unterstützte: unsern fehlt beides. Herr Dusch läßt diesen Unterschied von Seiten der Materie aus, die doch mehr ihre Gelegenheitsgedichte unterstützte, als das Göttersystem, das er

als die einzige Quelle anführt, den Gelegenheitsgedichten der Alten Poesie zu geben.

Der 8. Br. handelt hievon, und geht mit dem 9ten drei Lobgedichte Claudian's auf Consulate durch. Hier muß ich den Geschmack des Hrn. Dusch selbst anklagen. Vom Claudian nichts sagen, als: „er hätte sich der Mytho„logie sehr wohl bedienet: es ist die Weise des Dich„ters, daß er bei solchen Gelegenheiten seine Exempel „häuft, und zuweilen häuft er sie zu sehr: wenn Clau„dian einen Gedanken hat, von dem er glaubt, daß er „schmecke, so giebt er volles Maaß: der epische Ton glückt „ihm ungemein: starke Funken des poetischen Genies, und „einzelne sehr große Schönheiten; vornehmlich, eine eigne „Manier, eine Materie durch epische Erfindungen zu be„leben; im lehrenden Ton hat er nervenvolle Kürze und „sinnreiche Ausdrücke." Von Claudian nur dies, das freilich alles wahr, kritisch fein entwickelt ist, aber nur dies von ihm sagen, und nichts, was seine blendenden Fehler charakterisirt, vor ihnen den Geschmack sichert und befestigt, ist dies genug für Briefe zur Bildung des Geschmacks? Der Verf. hätte nichts bessers gethan, als wenn er aus Geßner's prolegomenis in Claudianum das vierte Stück: de ingenio et facultate poetica Claudiani und das fünfte: lectione dignus est propter το ηθικον: entweder ganz eingerückt, oder mehr zu Rath gezogen hätte. Mit Mei-

sterzügen ist hier Claudian geschildert von einem Mann, der ihn besser kannte, und schildern konnte, als Hr. Dusch ihn schildern kann. Claudian durchgängig als Muster angeben, oder nur auf seiner glänzenden Seite zeigen wollen, gibt falschen Geschmack.

Br. 10. Boileau's Lobgedicht auf den König. Der Leser wird auf einige feine Wendungen und Einkleidungen des Lobes aufmerksam gemacht, und ein feines Lob des Pope auf Cobham dazugesetzt.

Br. 11. Amthor's, Pietschen's, Opitzen's Lobgedicht. Was machen Amthor und Pietsch für eine Figur, wenn sie zwischen Boileau und Opitz zu stehen kommen? und was mußte in Deutschland für Geschmack herrschen, da man sie über alle Nachbarn und selbst die Alten als Muster wegsetzen konnte?

Br. 12. Catull über die Vermählung des Peleus und der Thetis. Einige schöne Stellen, niedliche Bilder, und der Gesang der Parcen wird ganz übersetzt.

Br. 13. Claudian's Epithalamien: Wir verweisen auf unser Urtheil bei dem achten Briefe. Ueber Claudian haben wir kein schöner Urtheil gelesen, als das vorhercitirte Geßner'sche.

Br. 14. Von der Heroide: Ihre Natur und Geschichte. Beide Stücke sind nicht ausgeführt und zur Bildung des Geschmacks sehr trocken abgehandelt.

Br. 15. Von der Heroide des Ovidius: Die Ariadne an Theseus wird durchgegangen, um Ovid's Fehler und Schönheiten in's Licht zu setzen. Gerstenberg's Kantate: Ariadne auf Naxos, der sich einiger Züge Ovid's mit vielem Vortheil zu bedienen gewußt, ist in Absicht auf den Geschmack und die dichterischen Schönheiten ein weit schätzbarer Stück in seiner Art, als Ovid's ganze Heroide in der ihrigen.

B. 16. Eloise an Abälard von Pope In Warton's Versuch über das Leben und Schriften Pope findet sich eine ausführliche Recension dieses vortrefflichen Stückes, der Dusch meistens allein folget; so wie Warton's Wort überhaupt bei ihm viel gilt.

Br. 17. Brief der Biblis an Caunus von Hrn. Blain de Sainmore. Von allen französischen Heroiden ist dies die einzige, die der Verf. recensirt, und das mit durchgängigem großem Lobe. Also über den Geschmack der Heroiden überhaupt, und der neuern französischen Heroiden insbesondere, von denen die meisten ziemlich einen Charakter haben, sagt der Verf. nichts, wie es doch hätte seyn müssen, wenn er bei jedem Briefe an den Titel gedacht hätte, der dem Buche vorsteht.

Der letzte Brief, der mit Hoffmannswaldau Heldenbriefen schließt, hätte wegbleiben, und höchstens an Hoffmannswaldau im 14. Briefe mit einem Worte ge-

dacht werden sollen. Gelegentlicher wäre es, wie gesagt, wenn eine gründliche Beurtheilung über das Gute und Verderbliche im Geschmack der neuen französischen Heroiden den Band schlösse.

Ueber das ganze Verdienst dieser Briefe, wie weit und nach welcher Methode sie ihren Titel erreichen, nach welchem Plane sie ihre Materien ordnen, wie weit sie in der Länge und Kürze, im Feuer und in der Kälte, in Anpreisungen und Tadel, Symmetrie und Weisheit beweisen, wie weit sie dem Briefstyl treu bleiben? wollen wir sehen, wenn sie geendigt sind.

Y.

43.

Die Gedichte Ossian's, eines alten celtischen Dichters, aus dem Englischen übersetzt von M. Dennis, aus der G. J. Erster Band, Wien bei Trattner 1768. gr. 8. 226 Seiten.

Die Erscheinung ist neu und schön. Einer aus der Gesellschaft Jesu der Uebersetzer Ossian's, in deutsche Hexameter, fast nach Klopstock's Manier, der Klopstock's Freundschaft und seinen Messias rühmet, der uns durch seine Uebersetzung mit dem Hexameter aussöhnen will —

die Erscheinung ist neu und schön. Ein Sonnenfels in seiner gesellschaftlichen Prose, ein P. Wurz im Rednerschwunge, jezt P. Dennis in seinem guten poetischen Geschmack — lassen die für Wien nicht viel hoffen?

Die Gedichte Ossian's, des Sohns Fingal, diese kostbaren Ueberbleibsel der Vorwelt hatte Macpherson aus der alten celtischen oder gallischen Sprache in englische Prose übersetzt. Wir bekamen schon vor Jahr und Tag aus Hamburg zwei gute, sehr wohlklingende Uebersetzungen auch in Prose, die die Stärke, die Kürze, die Erhabenheit und das Rührende des Barden ungemein ausdrücken. Hr. Dennis hat sie nicht gesehen, und das schwere Werk übernommen, einen alten Dichter, der prosaisirt war, aus der Prose wieder hervorzurufen, und zu poetisiren. Kein Sylbenmaaß schien ihm angemessener, als der Hexameter der Griechen, und er wünscht, „daß sich deutsche Dichter „zur höhern Erzählung niemals einer andern Versart, „als dieser, oder höchstens noch der fünffüßigen männli„chen Jamben bedienen! aber auch ihre Sylbenmaaße „so richtig bestimmen, ihre Wörter so harmonisch anrei„hen, ihre Abschnitte so mannigfaltig verlegen, ihre Pe„rioden so abwechselnd ausströmen lassen möchten, als „unser großes Muster, der Sänger des Messias!“ Ein Uebersetzer von so feinem Geschmack kann die freie offne Meinung seiner Leser nicht anders als willkommen aufnehmen!

So sind also die Gedichte Ossian's in Hexameter übersetzt — aber würde Ossian, wenn er in unsrer Sprache sie abgesungen, sie hexametrisch abgesungen haben? oder wenn die Frage zu nah und andringend ist; mag er in seiner Originalsprache den Hexameterbau begünstigt haben? Mögen in seinen Gesängen die Accente dieser griechischen Versart so vorgezählt liegen, daß eine andre Sprache nichts anders, als die disjecti membra poëtae in Ordnung bringen darf, und es sind Hexameter? Oder wenn wir dies nicht wissen: thut Ossian in seinem Homerischen Gewande eben die Wirkung, als Ossian der Nordische Barde?

Wir wissen von den Nordischen Dichtern der Celten wenig; aber, was wir von ihnen wissen, was die Analogie der Skalden, ihrer Brüder, uns außerdem noch auf sie schließen läßt, dürfte das für den Hexameter entscheiden? Nach allen einzelnen Tönen, die uns von ihnen zurückgeblieben, haben sie in einer Art von lyrischer Poesie gesungen, und da dies aus den Nachrichten von Skalden gewiß wird, da man den Strophen- und Versbau dieser Liedersänger zum Theil entwickelt hat: so wünschten wir, Hr. D. hätte sich nach den Accenten solcher Bardengesänge sorgfältiger erkundigt, von denen in den so bearbeiteten celtischen Alterthümern Spuren genug anzutreffen sind. Unsre Sprache, die in so vielen Jahrhunderten frei-

lich sehr nach andern discipliniret und von ihrem Barden-ursprung weggebogen ist, würde vielleicht in diesem Rhythmus Töne finden, die zum zweitenmale Deutsche Barden wieder aufweckten. Und gewiß, so weit die Gesänge und Bilder eines Ossian's von Homer im Innern abgehen; so anders die Laute der Sprache und der Kehle gewesen: so anders auch sein Saitenspiel. Jetzt ist's also Ossian der Barde im Sylbenmaaße eines griechischen Rhapsodisten.

Vielleicht aber wird er dadurch verschönert, und gleichsam klassisch? Er mag es werden: nur er verliert mehr, als er gewinnt, den Bardenton seines Gesanges. Homer's Muse wählte den Hexameter, weil dieser in der reichen, vieltönigen, abwechselnden griechischen Sprache lag, und auch in seinem langen und immer rastlosen Gange dem Gange der Poesie am besten nach- und mitarbeiten konnte. Lessing hat in unsern Tagen diese immer schreitende, fortgehende Manier Homer's vortrefflich entwickelt; und zu ihr war kein Sylbenmaaß schicklicher, als der lange, immer gehende, immer fortwallende Hexameter, mit seinen vielen Füßen und Regionen und Abwechselungen. Ich bin nicht der erste, der diese Anmerkung macht, so wie Hr. Lessing nicht der erste ist, der Homer's Manier in diesem Fortschritt entwickelt hat. Die Lettres concerning Poetical translations Lond. 1739. 8. geben dem Homer Eilfertigkeit, Rapidität zum Charakter;

dem Virgil Majestät — und sagen auch so manches Andre über die Versification Milton's, und über seinen griechisch-lateinischen Wortbau, das für den Uebersetzer Ossian's nicht übel zu lesen wäre. Noch aus einer andern Ursache kleidet den Homer sein Hexameter so vortrefflich, seiner süßen griechischen Geschwätzigkeit wegen. Sein Ueberfluß an malenden Adjektiven und Participien, an tausend angenehmen Veränderungen und kleinen Bezeichnungen, seine Gewohnheit zu wiederholen u. s. w. Alles schicket sich so vortrefflich in den immer fallenden und wiederkommenden Hexameter, daß dieser aus mehr als einem Grunde im eigentlichsten Verstande der Vers Homer's heißen kann.

Nun aber Ossian, und er ist fast in Allem das Gegentheil. Er ist kurz und abgebrochen: nicht angenehm fortwallend und ausmalend. Er läßt die Bilder alle schnell, einzeln, hinter einander dem Auge vorbeirücken; und das Anreihen derselben, ihre Verkettung und Verschränkung in einen Zug kennet er nicht. Rauhe Kürze, starke Erhabenheit ist sein Charakter — kein fortwallender Strom, kein süßes Ausreden Er tritt einher, möchte ich mit seinen Worten sagen; er tritt einher in der Stärke seines Stahls, und rollt wie ein Meteor vorbei und zerfährt im Winde. Ich zweifle, daß die Dennis'sche Uebersetzung diesem Charakter getreu bleibe. Epi-

schen, heroischen Eindruck läßt sie; aber nicht Schottisch-heroischen, Nordischepischen Eindruck. Sie muß die kurze Abgebrochenheit des Dichters mildern, und gleichsam verschmelzen: sie muß seine Bilder reihen, die er erhaben hinwarf: die Lücken zwischen ihnen verflößet sie: sie bringt Alles in Fluß der Rede — ein homerischer Rhapsodist, nicht aber auch dem Haupteindruck des Tons nach, der rauhe erhabne Schotte.

Vergleichungen zwischen den prosaischen, dem Macpherson wörtlich treuen Uebersetzungen, und zwischen dieser poetischen bestätigen, was ich sage. In dieser finden wir mehr den Dichter in Versen, Worten, Construktionen; in jenen mehr das Nordische Original in seiner eigenthümlichen Hoheit, und abbrechendem kurzen rührenden Tone. Ihm entfallen nur einzelne Bilder und einzelne Laute bei tragischen Geschichten; aber diese dringen zur Seele, diese lassen Stacheln im Herzen — jene gehen prächtig dem Auge vorüber, und thun nicht immer so viel Wirkung. Es ist, wie mit jenen beiden Rednern Homer's: der eine spricht — —

επεα νιφαδεσσιν εοικοτα χειμεριοισιν —

der andre — *παυρα μεν αλλα μαγα λιγεως*.

Der letzte dünkt mich dem Tone des Originals treuer.

Noch eine Probe ist für mich. Der Uebersetzer hat oft lyrische Chöre eingemischt, und sie sind von großer

Wirkung, oft Bardentöne bis zum Erstaunen. Hr. Dennis hat so innige Accente des Wohllauts in seiner Gewalt, wie der starke Pindar Pfeile in seinem Köcher, daß man's um so mehr beklagt, daß nicht Alles in ihm eine Bardenlust geworden. Wir nehmen das Erste das Beste:

Aber Schlummer sinket
Mit den Harfentönen;
Holde Träume schweben
Allgemach um mich. —
Ihr Söhne der Jagd!
Entfernet den Schritt!
Verschonet der Ruhe
Des Barden, der jetzo
Zu seinen Erzeugern
Den Helden der Vorwelt
Hinüber entschläft! —
Weichet, Söhne lauter Jagd!
Störet meine Träume nicht!

Ich wollte gerne noch das Lied der Moina in seinen süßen Trauertönen einrücken, wenn hier Platz wäre, und viele von den Hexametern sind sehr melodienreich und wohlklingend. Wie wäre es, wenn der Uebersetzer in seinem folgenden Theil sich weniger das einförmige Gesetze

dieser Versart vorzäunte: wenn er z. E. nach den Mustern der freisylbigen Klopstockischen Oden allem Wohlklange aufhorchte, der jedesmal im Gedanken und im Ausdruck, bis auf alle Kürze und Stärke und Einsylbigrührendes und Halbstummes im Ossian liegt; alles dies mit allen freien Wendungen und Absätzen in seiner Muttersprache auffienge, sich mehr um die Barden- und Skaldensylbenmaaße bemühete, und dieselbe, wo sie nicht in Hieroglyphen und Logogryphen abarten, nachahmte — ein melodisches Ohr, wie hier der Uebersetzer bewiesen, was würd' es nicht an einem Ossian für Symphonien alter Barden erwecken! da würde ihm denn der Skalde vom Sunde her entgegen tönen:

Ist's Braga's Lied im Sternenklang,
Ist's Tochter Trals dein Weihgesang,
Was rings die alte Nacht verjüngt?
Auch mich — ach! meinen Staub durchdringt! —
Der Fels, wo er die Hymn ergoß,
Daß Nordsturm tonvoll ihn umfloß,
Bebt unter ihm, die Tiefe klang,
Und Geister seufzten in seinen Gesang.

Mit dem musikalischen Gedicht Comala bin ich gar

nicht zufrieden. Die dramatische Eintheilung gefällt mir; aber die poetische Verarbeitung ist wässricht, gezogen, und bleibt selbst der Hamburgischen Prose nach. Vielleicht, daß die Reime Hr. D. verführt haben, und ich wollte ihm freundschaftlich rathen, das ganze Stück noch einmal vorzunehmen, und nach dem freien Klopstockischen Sylbenmaaße, das ich vorgeschlagen, in einem der folgenden Theile umzuarbeiten — wie anders würde es klingen! Der Recensent hat selbst vor geraumer Zeit einige Ossiansche Stücke in dies freie Metrum poetisch zu erheben versucht, und recht die Grenzen des besten prosaischen, und des wahren poetischen Wohlklanges gefühlt — wollte Hr. D. nicht die Bahn versuchen?

Die Anmerkungen des Cesarotti und Macpherson's sind untergerückt: diese sind meistens historisch; jene kritisch, und mit dem Homer parallelisirend. Cesarotti hat selten ganz recht, indem er den Homer überall so zum Ossianer machen will, als Andre den Klopstock zum Homeristen; allein seine Anmerkungen sind doch immer sehr lesenswürdig. Sie machen auf manche Detailschönheiten aufmerksam, und zeigen manche neue und fruchtbare Seite ihres Autors: wir hoffen also, daß Hr. D. mit ihnen fortfahren werde. Vor dem dritten Bande soll D. Blair's Abhandlung stehen, und sie ist sehr der Uebersetzung werth. — — Wir freuen uns überhaupt

auf die ganze Fortsetzung der Dennischen Arbeit mehr, als auf manche neuere süßlallende Originale in Deutschland, und wünschen, daß Ossian der Lieblingsdichter junger epischer Genies werde!

Y.

44.

Ugolino. Eine Tragödie. in fünf Aufzügen. Hamburg und Bremen, bei Cramer, 1768. 8 Bogen in 4.

Vor allem ist mein erstes Wort, daß ich dies Stück nicht als ein löblicher Kunstrichter von Handwerk weder gelesen habe, noch beurtheilen werde; daß es nicht meine Sache seyn soll, zu untersuchen, ob die Regeln, in denen die Trauerspiele einer gewissen Nation, wie in Hülsen wachsen, genau beobachtet seyn mögen? ob diese Tragödie aufgeführt, oder gar als Trauerspiel gespielt werden könne? warum wir Deutschen denn nicht auf unsre Schauspieler, und etwa ein Lokaltheaterchen bei jedem Charakter und jedem Zuge des Charakters Rücksicht nehmen? Warum wir nicht aus unserer Geschichte Fabeln borgen, um so wenigstens national zu seyn! — — Was gehen mich

alle diese ehrenveste Fragen an? ich folge zuerst dem Strome meiner Empfindung.

Und sage, daß dies Stück im Ganzen große Eindrücke machet, daß es Scenen durch aus der tiefsten Brust, und zwar nicht weiche, sondern recht bittre Thränen erpresset; daß Schauder und Abscheu große Längen hinab sich meiner ganzen Natur bemeistert, und Hauptempfindungen dieses Stücks sind, die verrauschen, und immer von neuem, und immer fürchterlicher durch unsre Glieder zurück fahren, — daß sich in ihnen eine tiefe innere Kenntniß der menschlichen Seele äußere, da, wenn uns hie und da in ihr unvermuthet und oft mit einem verlornen Zuge der Abgrund einer Empfindung gezeigt wird, jeder, der Gefühl kennet, zurückschaudern werde: — daß bei allen seinen Fehlern und übertriebenen Stellen ein Dichter der ersten Größe, von wilder und weicher Imagination, von tiefer menschlicher Empfindung, und einem innern unnennbaren Sinne spreche, der unsrer Nation in der Folge was Außerordentliches zusagt. — — Das sage ich, und sage es aus innrer Empfindung, der ich nicht widerstehen mag: und will man diese nicht für ein kritisches Orakel gelten lassen, so hoffe ich, daß dies Blatt wenigstens einige junge fühlbare Seelen finden werde, die da sympathisiren. —

Die Geschichte des Drama ist aus dem Dante bekannt; nur hoffen wir, daß hier Niemand eine Bearbei-

tung nach Dante's Manier erwarten werde. Die Geschichte kostet uns bei dem Italiener Thränen, aber die Mittel, die in ihr, als Episode, Thränen wirken; können in der Tragödie unmöglich die Hauptmittel der Rührung seyn. Dante rührt durch seine kurze und einfältige Erzählung, durch den kalten Schmerz, der sich in seiner anscheinenden Ruhe nur um so mehr äußert, in den einzelnen Zwischentönen der Empfindung, die wie hohle Accente eines Elenden, der nicht reden soll, und doch redet, sich hervorstoßen: so rührt Dante, und Meinhard hat die Stelle nach seiner Gewohnheit, das ist, schön und einfältig entwickelt. — Aber der tragische Ugolino kann nicht völlig den Weg nehmen. Aus der Geschichte soll Drama werden: in die einfache Erzählung soll Handlung kommen: die Kinder des Ugolino sollen ihre verschiedene Charaktere erhalten: der einfache Ton der Empfindung, der in der Erzählung herrscht, soll in alle melodische Modulation, die das Drama hinunterwallet, verwandelt werden. — Der Stoff des Dante kann also nicht bleiben, was er ist, und der Dichter kann, wenn er ihn wohl umbildet, so ganz Schöpfer seyn, als hätte er die ganze Geschichte erfunden.

Aus zwo Ursachen machen wir diese Vorbauung. Zuerst, weil man vielleicht Dante auf Kosten der Erfindung unsers Dichters loben könnte: allein, die dies sich einfallen ließen, würden nicht bedenken, daß in solcher

Anomalie von Dichtererfindung auch Dante nicht erfunden, sondern aus der Geschichte entlehnt habe, und daß bei dem Dichter nicht im Stoffe, sondern in der Zurichtung des Stoffes, in der dramatischen Komposition, z. E. der Erfindungsgeist herrsche. Zweitens wird man auch das nicht dem Herrn von Gerstenberg, (denn der soll der Verf. seyn) anmuthen, daß er dem Ton der Empfindung im Italiener hätte folgen sollen. Ein tragisches Drama hat so viele Empfindungen auseinander zu wickeln; es muß diesen Ton des Affekts in jenen stimmen; einen sich in den andern verflößen, und so nur allein wird die tragische Musik für das Herz und die Seele. Wir setzen diese Anmerkungen zum voraus, weil man in Beurtheilungen der Werke des Genies nur zu oft dagegen zu handeln pflegt, und — fahren fort.

Die Personen und die Scene, und die Fabel der Handlung sind sehr einfach, so einfach, daß dies Stück sich nebst dem Tode Adam's von Klopstock und Lessing's Philotas unter allen Deutschen der Simplicität der Griechen am nächsten kommen möchte. Der Gegenstand, und die Personen bleiben dieselben: die Gattung der Empfindungen dieselbe, nehmlich Haß gegen den geistlichen Verfolger, Liebe der unglücklichen Familie gegen einander, Mitleiden, gemeinschaftlicher Schmerz, Verzweiflung. Nur so, wie nach der Erzählung des Dante, noch

durch eine kleine Spalte des Gefängnisses Licht brach: so muß hier ein kleiner Anschein von Hoffnung, der aber zu bald, und ach! zu stark verbittert wird, in dies so einfache Trauergemälde Handlung bringen.

Der älteste Sohn Francesco hat oben im Thurm eine Oeffnung wahrgenommen, schöpft Hoffnung, herunter zu kommen, und Vater und Brüder zu befreien, kommt glücklich herunter, läßt die eingeschlossenen Seinigen auf seine Rückkunft hoffen, und warten — ach aber! da werden zwei Särge hineingebracht, und da diese sich öffnen, so ist in dem einen Francesco selbst, und im andern gar die Gemahlin des Ugolino. Diese todt, jener zwar lebendig, aber von Ruggieri gezwungen, Gift zu nehmen, und also das Elend der Eingeschlossenen im höchsten Jammer. Die Thür wird auf ewig verriegelt, und die Familie stirbt den schaudervollsten Tod des Hungers, und des innern Schmerzes — — Das ist das einfache Gemälde des Drama, und welch ein entsetzliches, ja fast abscheuliches Gemälde!

Es ist ein gemeiner plumper Begriff von dramatischer Handlung, sie sich nicht anders, als in einer Katastrophe, die viel Geräusch macht und nichts mehr, zu gedenken; ohne Zweifel ist auch eine Umwälzung der Empfindungen, und eine Aggradation bis zu einem Knoten, wo sie sich lösen, müssen Handlung und zwar allerdings die wirk-

samfte Handlung auf unser Gefühl. Aber wie? sollte hier völlig eine solche Umwälzung seyn? Kann nicht immer Ugolino, wenn er vernünftig seyn will, zu wenig Hoffnung aus dem Sprunge seines Sohnes schöpfen, als daß diese Hoffnung jetzt Erwartung, Freude, Froheit der Seele werden könnte? Ist dies nicht auch in der Gerstenberg'schen Schilderung so? und bei dem kleinen träumenden Gaddo auch so, wiewohl aus andrer Ursache? Und kann der dritte, Anselmo, dieser tollmüthige Jüngling, der selbst nie recht weiß, worüber er sich freuet, oder sich ereifert, kann der für Alle gelten? Und ist auch selbst bei dem die Farbe dieser Empfindung nicht viel zu wenig angedeutet, als daß sie neuer Ton, und Knote des Stücks seyn sollte? — Und da dies nicht ist, sind nicht die andern Empfindungen viel zu einartig und monotonisch, als daß sie mit ihren kleinen Schattirungen Handlung in's Stück bringen konnten?

Wir kritisiren nicht aus Hedelin, oder Racine, sondern aus unserm Gefühl. Wäre die Hoffnung der Familie etwas angedeuteter geworden: um so empfindbarer wäre nachher der Kontrast des gehäuften Elendes. Wäre er etwas würdiger ausgedacht, als in dem unwahrscheinlichen und kindischen Abspringen des Francesco, das wohl nicht viel erwarten läßt, und aus dem der Leser vielleicht noch weniger Hoffnung schöpft, als selbst Ugolino, der

doch schon kalt, und nur gar zu kalt bleibt: wäre dieser Zwischenschub von der Art, daß sich auch Andre außer dem männlichen Kinde, Anselmo, darüber freuen könnten: so würde uns ohne Zweifel der Knote fester an's Herz gehen. Jetzt hat Dante mit seiner Spalte im Thurm Gerstenbergen verführt, ein Loch daraus zu machen, aus dem sich zur Noth herausspringen läßt, und dieser tollkühne Thurmspringer ist der ganze Deus ex machina. Sonst geht, außer dem Sarge seiner todten Gemahlin, das Gemälde von Anfange bis zu Ende fort, und ist von Anfange bis zu Ende fast abzusehen. — — Auch das fürchterliche Thurmzuriegeln dünkt mir in dieser Absicht nicht merklich genug: in Dante dringt es uns, als das letzte Verriegeln aller Hoffnungen, recht gewaltsam in Ohr und Seele: Hier vielleicht nicht so auszeichnend auf dem Grunde der Handlung. Wie daher anders, als diese nur gar zu lange fortwähret und gleichsam fortschleppet?

Indessen ist auch freilich dies Einfache des Drama nicht ohne seine eigenthümlichen Verdienste, und bei einem Dichter, der Shakespear so zu lieben scheint, lobwürdiger, als das Gegentheil. Ein theatralisches Genie, das auch nur Funken von Shakespear's Geist hätte, ihm aber seine Untereinandermischung, sein Uebereinanderwerfen der Scenen und Empfindungen ließe, und sich keine Episoden erlaubte — was wäre dies für eine schöne Mäßigung des Britten!

Die Charaktere im Ugolino sind alle stark, und oft recht mit Shakespearischwildem Feuer gezeichnet. Ugolino, ein wahrhaftig starker Geist, voll Liebe gegen seine Kinder, und noch mehr gegen seine Gemahlin; voll Schmerz über das Ungemach, daß die Seinigen durch ihn leiden, noch mehr als über sein eigenes: voll Haß gegen seinen Todfeind Ruggieri, und voll Heldenmuth — so hat ihn Gerstenberg zeichnen wollen, und er muß es für das stärkste Ideal gehalten haben, ihn so zu zeichnen. Ob er's aber wäre? ob er nicht in diesem hartherzigen, unversöhnlichen Charakter, der ihm so tief sitzt, oft selbst Ruggieri würde, der nur von den Mauern des Gefängnisses eingehalten wird, an seinem Ruggieri noch weit, weit grausamer, wilder, unmenschlicher *) zu handeln? ob der so gräulich fluchende Ugolino, der Ugolino, der seinem Sohne Francesco, (dem doch nichts als sein kindisch recht gut gemeinter Einfall mißglückt ist, den Vater zu retten, der deßwegen sein Leben gewagt hat, und es auch wirklich einbüßet,) ob Ugolino, der diesem Unschuldigen so mitspielt, ihm so gräulich flucht, ihm die Faust vor die Brust setzet, ihn rüttelt, und wieder verfluchet —

*) Erster Aufz. S. 5 unten. Ruggieri hat dem Gaddo einen Schlag gegeben, und Ugolino ihm dafür das verruchte Herz aus dem Leibe drücken — wer ist mehr barbar?

ob der Ugolino, wenn er Theilnehmung erwecken soll, sie so erweckte? Ob der Ugolino, der seinen Sohn Anselmo selbst, und das in Raserei, zum Todesopfer in seinem Blute macht — ob der Vater Mitleid erregen könne? —— Ob nicht der Schauder über ihn sich zu oft mit Abscheu, dem bittersten Abscheu mischte?

Ein Gerstenberg kann's freilich nicht ohne Ursache so gewollt haben, die Ursachen lassen sich in der Empfindung leicht finden, aber auch leicht widerlegen. Es ist gewiß, daß eine starke Seele auch bei aller Güte und Menschenliebe, ihre Stärke gegen ihren Feind in Haß, in eben so starkem Hasse beweiset, als ihre Freundschaft sich gegen Freunde äußert. So bei den griechischen Helden, so bei den Wilden, so bei der Natur. Allein hier muß doch immer Sympathie, Mitgefühl der erste Zweck des Drama bleiben, und wo auch das Entsetzen, der Schauder nicht ein sympathetischer Schauder, nicht ein theilnehmendes Entsetzen, sondern widerlicher Abscheu ist, da wirke er nicht. — Das harte Betragen des Ugolino gegen seinen Francesco, soll freilich aus dem Gefühl des neuen Schmerzes gerechtfertigt werden, den Ruggieri dem Eingeschloßnen zufüget, und zu welchem neuen Triumphe dieser Francesco Gelegenheit gegeben, allein immer hasse ich doch den Vater, der sich, von welchem Gefühl es auch sey, so hinreißen läßt, um so lange gegen sein unschuldiges, guthr-

ziges, mitleidendes Kind zu wüthen. Die Liebe gegen die eingesargte Gattin soll dies Betragen noch mehr rechtfertigen, und sie verstärkt es auch im Stücke gnug: allein, ist's natürlich, daß die väterliche Liebe hier so sehr von der ehelichen Liebe des Gatten bezwungen werde? — Und die letzte That Ugolino's ist unmenschlich und abscheulich. Freilich, sie geschieht an dem Anselmo, der wie ein hungriger Wolf seine Mutter annagen wollte, und wo eine Abscheulichkeit die andre kompensirt: freilich geschieht sie in Verzweiflung, in Raserei; aber wie? Ist diese Raserei mehr aus Mitleiden gegen die unglücklichen Schlachtopfer als aus Tolleifer gegen Ruggieri entstanden, so ist eine solche That unnatürlich, und wider alle guten Gesetze der rasenden Logik. In diesem Fall wird dem rasenden Vater das Bild seiner Söhne ganz ein andres Bild in seiner unsinnigen Seele seyn, als sich an ihm zu vergreifen. Ist aber die Tollheit aus Haß, aus überwiegendem Haß entstanden, der alles Andre in der Seele, jeden andern Gedanken, der nicht Haß ist, verdrängt, der auch den Vaternamen, und das Bild der um sich Sterbenden, die ihm Alles seyn sollten, so verdränget, daß sie ihm nichts sind, daß er in Anselmo den Ruggieri mordet — weg mit dem väterlichen Ungeheuer! weg mit dem Tyrannen, der meine Sympathie erregen soll! —

Ich weiß, wie sehr ein Shakespear mit unsern Em-

pfindungen schalten und walten kann; aber so unmenschlich, so gegen die Sympathie des Zuschauers schaltet er nur, wenn sich die Leidenschaften brechen; also nur im Vorbeigehen, um andre desto tiefer einzudrücken. Die Dissonanz, die hart an mich drang, löset sich auf, und meine Sympathie wird siebenfach stärker. Sie wirken also bei ihm immer mehr als Mittel, nicht als Zwecke, und das für seine Britten; sollte sich aber v. G. nicht zu lange, zu zweckmäßig bei ihnen verweilen, und den letzten Fall ordentlich zum Zweck des Ausganges gemacht haben? — Abscheulicher Ausgang! —

Wie gerne möcht' ich mich mit dem V., dem so innern Kenner Shakespear's hierüber, und über manches Andere, was wohl nicht Shakespearisch ist, besprechen, wenn dazu hier der Ort wäre. Ich muß aber bei allem, was sich über solch ein Stück sagen läßt, forteilen!

Die Charaktere der Kinder sind, wie leicht zu denken, kontrastirt: Anselmo ein kühner kindischer Held: Gaddo, ein weiches fast zu dummes Kind: Francesko in Worten und Empfindungen reifer und gesetzter; im Stücke vielleicht der durchgängig bestgetroffenste Charakter. Anselmo hat mir zu viel Aehnliches mit Philotas: und überdem: sein kindisches Heldenthum geräth zu sehr auf Wortspiele, die bei ihm die Federn der Empfindung seyn sollen: und an solchen Wortspielen, an Einem solcher

Wortspiele hangt seine Seele oft so lange, daß Rasereien, wüthende und gesunde Rasereien dadurch bewirkt werden. Ich setze mich in seine Stelle, und finde es kaum der Mechanik einer Seele, wenn es auch seiner Seele wäre, gemäß, mit solcher Kraft solche Wirkung zu erreichen. Wenn nun noch, damit Gaddo's Charakter mit dem seinigen kontrastire, auch dieser sich auf so kleinfügige spielende Weise äußert, und Seiten- Seitenhin der spielende Kontrast fortgeht, beide aus ihrer Einbildungskraft spielen, beide mit einem Worte spielen, und oft drüber bitter zerfallen, — freilich, so sind sie Kinder; aber muß nicht der Zuschauer mit solchen Kindern zu sehr kindisch, und zu lange kindisch sympathisiren, um ihr Charaktergeschwätz auch nur zu ertragen? Und wenn solcher Worthandel oft nicht auch im Worte, in gewissen Ausdrücken Würde, Behutsamkeit genug hat, ist er theatralisch? und wenn er an's Lächerliche noch anstreift, ist er tragisch? — Ich will nur wenige Beispiele geben.

Wenn Anselmo sich im ersten Aufzuge vom Francesco charakteristisch unterscheiden soll; und also die Größe des Gedankens, der es sey, vom Thurm zu springen, nach der Höhe abmißt, mal über mal abmißt. „Oben an der „Spitze des Thurms — der Gedanke ist so erhaben, daß „ich ihn dir nicht nachdenken kann: um desto mehr aber „bewundere ich ihn — Und ich soll unten, wie ein

„armseliger Tropf, zur Thurmthüre hinausschreiten?
„Was sag' ich schreiten? schleichen! Eher soll man
„mich bei den Haaren hinausschleppen! Merke dir's
„Stolzer, ich springe!

„Franz. Thor, wird unser Vater nicht auch hinaus schreiten?

„Gaddo. Sprich, daß du schreiten willst! Was ist daran gelegen? gehts doch hinauswärts!

„Franz. Komm, Anselmo, du magst mich zurecht weisen, wenn ich an der Mauer herabklimme.

„Ans. Und ich soll das Nachsehen behalten? soll ich? u. s. w.

wenn eine Kontrastirung auf eine solche Reihe von Wortspielen hinan läuft: so hätte die ein Schilderer des menschlichen Herzens, wie Gerstenberg nicht nöthig.

So ist die lächerliche kindische Scene, da Gaddo vom Essen geträumt hat, und noch immer träumt, und Anselmo von seiner Seite wieder eine andre Sache vor hat, die Gaddo ihm nicht verstehet: und sie sich Seitenlang mit Worten hetzen. So ist's, wenn sie aus diesem Gedankenspiel in ein andres fallen, was bei ihres Vaters Landgütern schön gewesen, einer den Andern nicht versteht, und Jeder nach seinem Kopf redet, und es recht angelegt scheint, um den Kontrast bis zum lächerlichen Gewirre zu treiben. So ist's, wenn das musikalische Rollen der Steine auf

den Dachziegeln, gemacht wird, und auf der Laute gemacht werden soll, und Gaddo es nicht machen lassen will, weil er's schon so hört. So ist der Streit mit dem Vogelnest, dem Jagen, dem Einhegen u. s w. der heftig und recht widerlich heftig wird. So sind viele Stellen, da die Leidenschaft ihren Gang auf Worten, wie auf Stelzen nimmt: mancher Zusammenhang des Dialogs, der durch ein Wortspiel zusammen hangt: so ist endlich ein guter Theil von der Raserei des Anselmo, in ihrer Entstehung insonderheit. — Alles wieder nicht Shakespearisch. Ich weiß, daß Gerstenberg, dieser so große Kenner des Britten, als ich manche Britten selbst nicht gefunden, die Wortspiele desselben aus seiner Zeit vortrefflich erklärt; aber Shakespear für unsre Zeit? Ein Gerstenberg, der so genau und innig charakterisiren kann; der aus dem Grunde der Seele, aus der Wendung und Verflößung der Leidenschaft, in unerwarteten kurzen Ausbrüchen seine Personen so stark und treffend schildert, daß man staunet — sollte der in einer Zeit, wo man die Wortspiele so eckel findet, und wo der schale Kopf, der eben, weil er schal ist, Wohlstand und Geschmack, wenn auch nichts mehr? auf der Zunge trägt, nicht eben doppelte Sorgfalt hierin beweisen? Ein Schriftsteller, der den ganzen Schatz der Sprache in seiner Gewalt hat, wie G.,

müßte, um nicht in das Spielende hingerissen zu werden, desto genauer auf seiner Hut seyn.

Nehme ich diese und andre Uebertreibungen aus — welch' ein Charakterzeichner ist Gerstenberg. Sein kleiner Gaddo lebt bis auf jeden Zug seiner Miene: sein Francesco bleibt sich bis auf Alles treu: und wenn ich über seinen Anselmo und Ugolino nicht durchgängig urtheilen mag: so blickt überall doch ein Genie hervor, das nichts darf, als sich selbst mäßigen: ein luxurirendes Genie, das, wenn es seine Auswüchse verschneiden läßt, innere Fülle genug besitzet.

Die Leidenschaften sind in dieser Tragödie fast verschwendet: und doch — — der Verf. billige oder mißbillige das Wort des Kunstrichters — doch wollt' ich noch immer schwören, daß die Zärtlichkeit der Empfindungen, vorzüglich die Seele dieses schönen Dichters sey. Schauder, Abscheu, giftigen Haß — Alles mag er erregen können; aber wenn Ugolino über seine Gianetta weinet:

Ugolino. (zum Sarge gehend) Und ist sie todt? O Gianetta! bist du todt? todt? todt?

Fr. Rede du zu unserm Vater, Anselmo. Rede zu ihm.

Ug. Was hier? mein Bild an ihrem Herzen! Ach! sie war lauter Liebe und erhabne Gütigkeit! Sie vergab mir mit dem letzten stillen Seufzer ihres Busens. Es ist

feucht dies Bild; feucht von ihrem Sterbekuß. Und küßte meine Gianetta ihren Ugolino in der richterlichen Stunde? Wie freundlich war das! wie ganz Gianetta! Ihr Tod muß sanft gewesen seyn, mein lieber Francesco!

Fr. Ihr Tod war ein sanfter Tod.

Ug. Gott sey gelobt! Ihr Tod war ein sanfter Tod. Ich danke dir Francesco. Dies Bild gleicht deinem Vater nicht recht. Das Auge ist zu hell, die Backen zu roth und voll. Ihr seyd die Abdrücke dieses Bildes; aber keine Wange unter diesen Wangen ist roth und voll. Ihr seyd blaß und höhl, wie die Geister der Mitternachtstunde. Ihr gleicht diesem Ugolino, nicht dem. Ach! ich muß hieher sehen.

Fr. Wir sind vergnügt, mein Vater, wenn du zu uns redest.

Ug. Daß sie mein Bild an ihrem Herzen trug, daß sie sich ihres Ugolino nicht schämte, mein Sohn, als sie vor ihre Schwester Engel hintrat; daß sie mit ihrem Sterbekusse meine Flecken abwusch: ach liebes Kind! wie erheitert mich das! wie gütig, wie herablassend war es! Aber sie hat mich immer geliebt. Kein pisanisches Mädchen hat zärter geliebt. Sie war die liebreichste ihres Geschlechts.

Fr. Und hier, diese diamantne Haarnadel, mein Vater, mit der sie nur an dem Jahresfeste ihrer Vermählung ihr (duftendes) Haar zu schmücken pflegte —

Ug. Es ist mein Angebinde. Geschmückt, wie eine Braut, entschlief meine Gianetta. Sie lud mich ein: hier liegt ein Brief an ihrem keuschen Busen. Nie ist ein Liebesbrief geschrieben worden, wie dieser. Ha! es ist meine Hand! u. s. w.

Eine andere Probe bei dem Anfange des vierten Aufzuges:

Ug. Bin ich endlich allein? hier war ich König! hier war ich Freund und Vater! hier war ich angebetet! Ich heischte mehr. Wenn ich mir jetzt das goldne Gepränge, die Tropäen, den Stolz meiner kriegerischen Tage zurück erkaufen könnte: ach! mit Entzücken gäb' ich sie, alle die geprahlten Nichtswürdigkeiten, um ein dankbares Lächeln ihrer erröthenden Wangen, um einen belohnenden Blick ihrer Augen, um einen Ton ihrer Lippen; um einen Seufzer der Freude aus ihrer Brust. Ach Ugolino! du warst glücklich! kein Sterblicher war glücklicher! Und du hättest glücklich vollenden können! Da sitzt der Stachel! Ich bin der Mörder meiner Gianetta! Wider mich hebt sie ihr bleiches Antlitz zum Himmel! Auf ihren Ugolino ruft ihr unwilliger Schatten den Richter herab! liebenswürdiger Geist! liebenswürdig in deinem Unmuth! Ist dein Antlitz ganz ernst? Ach! dein Antlitz ist ernst! Einst habe ich dich gesehn, meine Gianetta; liebvoll und schüchtern sankst du in meine Arme. Da waren deine Blick-

mild, wie der Morgenthau; und deine süssen Lippen nannten Pisa's Befreier deinen Erretter! Nun bin ich gebeugt, meine Liebe! Mein Haar ist nun grau, mein Bart ist fürchterlich, wie eines Gefangenen. Doch der große Morgen wird ja kommen! u. s. w. — — Ist meine Gianetta gefallen! mit Gift hingerichtet haben sie meine Gianetta? Gift sogen sie aus den Worten meiner Liebe? Ach! aus den Worten meiner Liebe? Einsame Erde! ich traure! Was? mit Gift hingerichtet haben sie meine Gianetta? u. s. w.

Scenen von der Art, sanftrührende Kindes- und Vaterscenen, viele sanfte Züge einer gesetzten holden Seele, die mit ihrer Ruhe uns über uns selbst wegreißt: solche sind häufig, und sie sind für unsre Empfindung die schönsten. Insonderheit verhungert der arme kleine Gaddo so recht von innen aus mit allen Symptomen der fühlenden zarten Menschheit in einem Kinde: wir sehen ihn Schritt vor Schritt, mit seinen Erholungen und Rückfällen dem Tode näher, bis er erblasset. Aber was es auch sey, die Wurzel der Raserei in der Seele Anselmo's ist nach unserm Gefühl nicht Natur genug: sie hat zu viel Studirtes, zu viel Kaltes. Und Ugolino — wir haben über ihn geredet; und überhaupt zuletzt wird der Dichter manches in Charakter, Situation, Leidenschaft an-

ders verschmelzen müssen, als es jetzt ist: seine Meisterhand kann es allein.

Die Sprache ist oft zu blumenreich. Und wenn ich mich auch in italienische Denkart, in eine jugendlich feurige Einbildungskraft des Anselmo, und in die Hitze der Leidenschaft, als Zuschauer, nicht als Leser versetze, noch zu blumenreich. So biegsam oft der Gerstenberg'sche Dialog, so stark und leicht sein Ausdruck ist: so unerwartet oft Wendungen, und die Wendung des Gedankens der Sprache ist: so müßte oft ein Anselmo und Ugolino von Akteur, wenn er nicht Deklamateur seyn wollte, ermatten. Hier ist beim zweiten gleichsam theatralischen Lesen mein Exemplar häufig angestrichen, was lohnt aber, das allgemeinhin zu sagen, wo mir der Raum fehlt, es im Einzelnen vorzulegen? Ich wünsche dem Autor nicht einen kritischen Freund, sondern einen theatralischen Mitarbeiter von Geschmack, mit dem er wie ein Beaumont und Fletcher, zusammen arbeite: eine brittische Bühne, wie sie in Deutschland noch nicht ist, und wer weiß? werden wird: und dann ein brittisches oder griechisches Publikum!

Y.

45.
Die Noachide, in zwölf Gesängen. Berlin. b. Voß. 1765.

(Fragment einer ungedruckten Rezension.)

Die Noachide — ich will mich nicht bei dem Titel aufhalten, ob derselbe, seiner grammatischen Bildung nach, griechisch, latein, französisch, oder deutsch sey, sondern sie sogleich als das, was sie ist, als eine durchaus verbesserte und umgeschmolzene Ausgabe von Bodmer's Noah anzeigen — die Noachide ist in Deutschland lange nicht so bekannt, als es ein Meisterstück kritischer Ausbesserung und die Ausbesserung eines der merkwürdigsten Produkte deutscher Poesie verdiente: sogar daß Recensenten sie durchweg als eine neue Epopee angekündigt, oder vielmehr über die Vermehrung biblischer Heldengedichte geeifert haben. — O ihr Homere Deutschlands, so wenig findet ihr in unserer Zeit unter unsern lahmen Herolden der Gelehrsamkeit Rhapsodisten, Sänger, Vergötterer, Odeen und Panathenäen! ibis, Homere, foras!

Bodmer, der scharfsinnige, gelehrte und denkende Kunstrichter, der Altvater, der soviel beitrug, um Kolonien vom ächten griechischen und brittischen Geschmack in der Kritik nach Deutschland zu führen: der jetzt in seiner vieljährigen Ruhe die guten und elenden Urtheile Andrer

geprüft, gewäget, genutzt haben mag: der auf das beste Stück seiner Muse auch den meisten Fleiß gerichtet: der mit seinem Noah vielleicht jetzt so vortritt, wie wenigstens Er denselben der Nachwelt zu überliefern gedenket. — — Freilich läßt sich durch Kritik, Regeln und Feile kein epischer Geist geben und haschen: es ist wahr, daß selten eine spätere Ausbesserung sich so genau in die erste lebendige Form gießet, in der sich die poetischen Ideen bildeten: wahr, daß man im spätern Alter der untergehenden Sonne nicht so genau den Faden von Gedanken, den wir an dem Morgen und Mittage unseres Lebens zogen oder verknoteten, wieder treffen, fassen, und eine Epopee durch weitleiten könne: freilich wahr, daß Homer nicht musterte, feilte, besserte sondern sang — doch warum so viele Aber im Voraus? Jede Umkleidung, die ein poetischer und kritischer Kopf mit seinen Lieblings-Ideen vornimmt, sie gelinge oder mißlinge, ist wichtig, für den Lehrling eine Regel, die in keinem Rammler'schen und Schlegel'schen Batteux so fein, so bestimmt stehet: für den Kunstrichter eine Aussicht zu Bemerkungen, für das Genie ein Aufschluß neuer erhabener Gedanken. Und wäre also auch Bodmer's Kalliope noch immer ein altes Jungfräulein: käme er aus den Wassern der Sündfluth auch zum zweitenmal nicht heraus, als ein zweiter Theseus, mit dem Vergötterungskranz der Amphitrite; den Ring we-

nigstens hat er hinaufgeholt, der ihn als den Sohn eines Gottes beweisen sollte: wenn nicht epischer Dichter, so Kunstrichter: wenn nicht Homer, so sein Nachahmer — immer ja aber merkwürdig und ein Lehrer.

Ich fange an, womit man sonst aufzuhören pflegt, das musikalische Ohr der Griechen aber anfing: Rhythmus und Versifikation. Allemal sonst, wenn wir mit dem alten Noah und Sem, Ham und Japhet sprachen: das Gespräch wäre auch so geistig, seraphisch und patriarchisch, als Gabalis in seinen Lauben der Weisheit kaum sprechen konnte: allemal blieb unser Ohr so körperlich, daß es oft wider unsern Willen Stöße von rauhen Worten, Sylben und Hexametern empfand, wie wenn die Arche auf Klippen und Berge anprallete. So fühlten wir, und wußten nicht, ob wir's fühlen sollten, weil Andern eben diese Worte, Sylben und Hexameter so sanft und homerisch durch's Ohr säuselten — wie nun?

Besser! Bodmer's Hexameter schonet unser Ohr, und oft ergötzet er's: ist überall künstlicher und vielleicht unter allen größern Werken hier der künstlichste geworden. Ein Dionysius von Halikarnassus würde viele vortreffliche Stellen finden, wo sich der Vers seiner Materie genau anschmieget: Stellen, wo wir das Bild lebendig hören, und alle Harmonie unserer Seele in den Wohllaut tönet — So also ein Homer! Heil uns! wo ist ein

Dionysius, Io, Hermogenes, Clarke, Geddes? Nicht so schnell! Homer's Hexameter ist dies nie! auch nicht nach griechischer Prosodie, auch blos nach dem Accent des richterlichen Ohrs: auch blos als politischer Beinahe-Hexameter betrachtet, fehlet der ganzen Noachide das Herrische, das auch der Versart Nerven und kühne Stärke giebt. In ihr hat das Sylbenmaaß, oder wenigstens jener mächtigen Spondäen genug, die der göttlichen Sprache Homer's Pracht und Fülle gaben. Sein Lied fährt nicht auf brausenden Wassern der Sündfluth, die sich gegen Fels und Wolken thürmen, und mit schrecklicher Majestät rauschen, stillstehen und himmelan brausen; der Wohllaut desselben schlägt vielmehr in kleinen einförmigen Wellen, die wohl ein Kartenschiff, aber keine Arche tragen können: mit einer weichen Monotonie, die für ein historisches oder bilderreiches Lehrgedicht, nicht aber für ein Heldengedicht der Sündfluth wäre.

Desto aufmerksamer macht uns diese schöne Monotonie auf eine edle griechische Einfalt, die wir in Konstruktion, Wendung und Bindung des Bodmer'schen Hexameters finden, die so Wenige selbst in Homer bemerkt, und unsre Milton'sche Hexametristen nicht an sich haben können. Es ginge zu tief in Homer und Noah, wenn wir diese Einfalt, einen Perioden im Hexameter homerisch zu binden und zu wenden, auch nur nothdürftig auseinander-

setzen, und neben an Scholiasten, Uebersetzer und Versificateurs stolpernd zur Schau führen sollten; da mir indessen diese Homerische Wortbindung und Wortfügung bei Bodmer ein Charakterzug seiner Sprache zu seyn scheint: so führe ich einige Fälle an, zu denen sich der Leser selbst die häufigen Beispiele hinzusuche. Oft nämlich läßt er einzelne Worte wieder erscheinen, wo die Gedanken wieder kommen: oft gewisse Wiederholungen sich in zween Verse, oder in zween Glieder eines Verses so lagern: daß sie Symmetrie dem Ohre einprägen: selten zerreißen geblümte Gegensätze den Vers, als wenn es ein Alexandriner im Lehrgedicht oder im frostigen Trauerspiel wäre: selten und stets mit Nachdruck ist's, daß ein Hexameter einen Sinn, oder ein abgerissenes Glied des Perioden einschließe, brüderlich verschränken sich die meisten vielmehr: und bei dieser Verschränkung thun oft die einfachsten Bindewörter die beste Wirkung. Noch mehr wird in ihr oft durch eine kleine Verwerfung erreicht, wenn hier ein Verbum, dort ein Beiwort den Hexameter mächtig anfängt; dort ein den Punkt schließendes Wort ihn in seiner Mitte stützt; und bei seinen letzten fallenden Füßen monotonische Cadenzen zu rechter Zeit hier vermieden, dort angebracht werden. Das sind einige dunkle Züge von dem prächtigen Gebäu im Hexameterperioden des Homer: ein kleiner Fingerzeig auf die musikalische Straße, wie in verschiedenen Gedicht-

arten und Sylbenmaaßen der Periode nothwendig andern Schwung, Eben- und Unebenmaaß habe: wie sich selbst der Homerische Periode nach den Verschiedenheiten seines Inhalts, wenn er erzählt, oder lehrt, oder redend einführt, wieder schattire: wie er sich nach jeder Sprache und nach jedem Autor modle, und also ein griechischer und deutscher Homer, ein brittischer und deutscher Young, ein Milton in seinem und dem ihm angeklebten Sylbenmaaß, wo er, statt seines schlichten Haares, eine Perücke mit daktylischen Locken trägt, erscheine: wie die verschiedenen epischen Originale ihrem Perioden eigne Manier gegeben, die doch dem Blinden sichtbar werden muß, wenn er Homer und Milton hört: wie z. E. in unserm Noah die parabolische Kürze des Orients mit der griechischen Einfalt in das prosaische Gefolge unserer Sprache trete, um ihm eigne Manier zu geben: wie Jedem also solche manierirte Wendungen sehr gern wiederkommen, als unserm Noah die Bindung mit daß, als und der, davon das letzte das griechische so bequemfügige δε ersetzen soll; alle drei aber oft den Perioden zerren, verwirren oder zur Prose herabstimmen u. s. w. — Schulnoten! wird man sagen; aber wenn Schulnoten uns die Nuancen einer Sprache, einer Dichtungsart, eines Genies in seiner Manier zu denken, charakterisiren, so springe ich von einer Schulnote zur andern.

An Schweizerworten, fremden, oft lächerlichen Ausdrücken, possierlichen Gleichnissen und Kunstwörtern aus fremden Sprachen und fremden Wissenschaften floß Noah über; die Noachide ist von diesem Unflath so ziemlich gereinigt, und wie gut, daß Bodmer eingesehen: niedrige Ausdrücke können unmöglich griechische oder patriarchische Einfalt seyn. Homer's Zeit und Sprache kennen wir zu wenig, als in ihm selbst bei Beschreibungen aus dem gemeinsten und aus dem künstlichsten Leben die Grenzen zu ziehen, wo die platte Prose und die hohe Poesie, die Wörter aus der Kunstfabrik und aus der sinnlichen Welt sich trennen; aber in unserer lebenden Sprache wissen wir dieses genau, und wollen durchgängig poetische Sprache, so wie Homer dieselbe erhob. Wir wollen also die Worte weg, da vor der Sündfluth Domkirchen und Plänen, Japhet mit gekrauseten Vorhaupt, der wirthschaftlichen Alkove, und die Gräten der Berge, das Fahrzeug, das Orakel und Hesperus, die Iris und musaische Kunst, die ganze Thierklassification, und so manche künstliche Instrumente, wieder auf einmal platte Worte und prosaische Ausdrücke — dies seltsame Gemisch wollen wir weg. Der Altvater Homer wirft nicht Sprachen und Völker, Orient und Occident, übertriebenen Wortschmuck und schleppende Prose, alle Zeiten und Lebensalter des menschlichen Verstandes zusammen. In seinem Lande, in den Zeitläuften

vor und neben ihm, kurz bei der Natur bleibt er und schildert sie mit Würde. Ich weiß, daß ich über alles dies Beispiele schuldig bleibe, allein eben der Menge wegen bleibe ich sie schuldig: denn im ganzen Gedicht ist der Occident in den Orient, unser Jahrhundert vor die Sündfluth, Sprachen und Denkarten, und Künste und Gewächse von Amerika nach Ararat übertragen: die Noachide ist Geographie, Historie, Kunstkammer, Galanteriebude geworden. Homer's Gedicht aber war ja seinen Griechen noch mehr? Ja seinen Griechen! Ihr Land und ihre Kenntnisse, ihre Vorfahren und ihre Geschichte, ihre Sprache und Denkart: in Allem waren sie seine Griechen.

Homer ist ein Grieche, und wenn er von dem allegorischen Gehirn der Aegypter borgt: so hat sich doch bei ihm, wenige Götterfabeln ausgenommen, über die wir nicht urtheilen können, Alles zur edeln, offnen Schönheit der Griechen umgeändert: er fliegt nicht auf im übertriebenen Ausdruck, noch dehnt er, was Kürze allein empfehlen konnte, in langstreckige Figuren aus: nichts sagt er halb, und nichts mit verworrenen sich stoßenden Bildern: jedes derselben glänzet ganz und allein in seiner zirkelnden Sprache, wie das Sonnenbild im Wasser, das stille Wellen schlägt, und jede seiner Allegorien, die nur sparsam sind, kommen als Kinder der Weisheit und Grazie,

nicht als Larven, dahinter kein Gesicht ist, oder als Larven, wo wir das menschliche Gesicht, den eignen Ausdruck selbst sehen wollten, und nie ist er in einer allegorischen Künstelei, sondern in der unverdeckten offnen Natur wiederholend. — Bei Bodmer'n gattet sich der orientalische Parenthyrsus mit griechischer Einfalt und nordischer Trockenheit: eine Zaubergegend des Uebertriebenen, neben dem blühenden Garten der Natur, und einer durch Frost beblümten Fensterscheibe. Seine Muse sauset wie zischende Pfeile, ist nicht ein Mündel des Sebels, die auf der Spitze des Schwerts den Becher des Todes bringt: liebt das doppelte Kleeblatt der Brüder und Schwestern und mitten in einer erbaulichen Todespredigt

— schlägt von den Knöcheln der Tod das irdische Blei ab,
daß wir die Flügel daran entfalten.
— die Schlösser am Knie
lösen sich auf und weigern sich oft die Schenkel zu tragen
— sie gehn den Geruch des Todes zu riechen, der liebliche Düfte
in die Nase des Lebenden weht, der über den Staub steigt.
— Er hatt' in ein Schweißtuch die sanften Schmerzen des Todes
aufgefasset, Sem nahm es und hüllt' es unter den Leibrock.

Ist dies Homerische Einfalt? Einfalt wenn in den Tafeln der Zeiten wenige Spuren geblieben, die noch im Gedächtnisse blühten? Einfalt, wenn sich Sanftmuth und Liebe vom Gesicht ergießen, und in den Busen den Frieden pflanzen? Einfalt, wenn die Seele in's Auge gezogen wird, darin mit Schimmer leuchtet, und doch nicht vom Schauen gesättigt wird? Einfalt, wenn ein Lieblingsausdruck, der aber Gleichniß ist, immer und immer wiederkommt, wie z. E. der: jemand die Seel' erhöhen? Einfalt, wenn da, wo die Allegorie hinderlich dem Auge ist, sie uns die Ideen verhüllt: wie in seinem ganzen Gedicht uns die schreienden Sünden mit allen möglichen Stimmen des Geheuls in die Ohren schreien und nichts sagen. — An den orientalischen Ausdruck, wo er mißbraucht, und übel verstanden ist, will ich hier nicht gedenken:

— velut aegri somnia vanae
finguntur species.

— Immer in Arbeit, im Gange, in Handlung — so ist Homer's, aber nicht Bodmer's Epos. Jener fertigt Kleinigkeiten kurz, und mit einmal beliebten Worten ab, und eilt immer zum Wesentlichen: kein Gemälde steht bei ihm still, es dreht und wendet sich, bis es wieder in die Handlung greift: er selbst, als Sänger, wir als Hörer, als Zuschauer, als Theilnehmer so beschäftigt, daß er

nicht denkt, sich selbst in die Rede zu fallen, und wir seinen Gesang, nicht den Sänger hören mögen. Noch weniger müsse eine vorbeirauschende Fliege die Handlung stören: und der epische Gang kein zerstreuender Spaziergang seyn. Selbst die Episoden sind bei Homer kaum Episoden: Reden, Gleichnisse, nichts ist Abhandlung, abzutrennender Schmuck, eingestreuete Blumen: Alles wächst aus der Materie, steht an seinem Orte, reißt uns fort. —— Aber Bodmer ist nirgends als in Kleinigkeiten groß, in Einstreuungen schön, immer im Detail beschäftigt. Alles ist bei ihm Episode: die Erzählung, die Reden, die Charaktere, die Blumenstücke: jedes abzutrennen, und unter seinem Titel eine eigne Schilderei. Dies die Lebensart der Familie nach Noah's Abreise: jenes die Aussicht Japhet's: dann eine Allee von Bäumen und Lauben: jetzt das Gebäude, die Wirthschaft, die Bewirthung des Patriarchen: hier ein Komplimentenzimmer des wiederkommenden Noah: jetzt seine Reisebeschreibung, nach Ordnung und jedesmal mit religiösen oder politischen Anmerkungen begleitet: hier erbauliche Betrachtungen bei Eva's Quelle: dort bei Adam's Laube: hier bei dem Baum der Verführung: dort bei Gelegenheit einer vorbei laufenden Schlange: jetzt ein Opfer: jetzt ein Luftschiff: jetzt ein Komet: jetzt englische Tapeten — und meistens über jede dieser Scenen die guten Gedanken der sämmtlichen An-

wesenden — wo ist hier der fortreißende Strom, aus dem man ja keine Welle heraufheben kann? Zudem sind nicht blos die Reden in das Epos gleichsam eingeleimt, sondern in jeder Rede stehen wieder ganze Reden, in dieser Person eine andere, und in dieser eine dritte, in männlicher Größe. Wo bleibt nun das Gesicht, die Seele, die einer jeden eigen seyn soll: wenn Noah den Sipha, und Sipha seine Söhne, diese die Michal, Michal den Abiram, und Abiram wieder seinen Gott reden läßt: wer spricht endlich? Keiner, denn sie reden alle durcheinander. Noah und sein Laomer und sein Magir, und sein Seraph, oder vielmehr überall — Johann Jakob Bodmer.

Doch wie weit ist dies entfernt, in jeder Rede eigne ganze Seele zu suchen: (denn die meisten sind ja Predigten, hier zum Lobe der Einsamkeit, dort Todesbetrachtungen, und wo habe ich die locos communes alle aufgezählet?) in den wenigsten findet sich kaum die ganze dringende Situation, die sie erzeugte, und durchbringen und beleben sollte. Der ganze Laomer z. E. wie spricht der Mensch? zittert er? bittet er? lehrt er? erzählt er? flucht er? ich weiß nicht. Zufälligkeiten und Bestimmungen abgezogen hat hier Alles eine Seele, und du seelenvoller Homer! wie viel Geister hast du geschaffen?

Kaum sind alle diese einzelne Reden, Rhapsodien,

und Bilderchen recht an aneinder gelehnt: Noah bricht mitten in seiner Rede ab, weil man ihm keinen Stuhl gegeben, und weil er in die Badstube will: diesem kommt auf seinem Wege eine Schlange, jenem ein Luftschiff quer-über — und, wenn Niemand, so stört uns Herr Bodmer selbst, der oft zwischen den Scenen mitten unter Heroen und Patriarchen selbst auftritt: frägt, die Muse ruft, ein O! und Ach! thut, von Young und Milton erzählt — wo redet Homer in seinem ganzen Gedicht durch, nur ein Wort in seinem Namen und gleichsam als zwei Personen? So sind wir ja gleich aus der Illusion heraus!

Doch hier kommen wir nie hinein! So unzuverläs-sig Bodmer's Muse im Anfange ist, so furchtsam, und schülermäßig zweifelnd, lobend, wünschend, hoffend er gegen sie thut, damit sie ihn bald hauchend, bald zischend besuche: so unpoetisch, ungetreu oder ungewiß wenigstens ist sie ihm oft geworden. Ohngeachtet er, wie ich am andern Ort zeigen werde, die Tafeln aller Zeiten geplün-dert, und alle Kunst orientalischer Sprache und occiden-talischer Erfindungen vereinigt: nie doch ist er vor der Sündfluth im Paradiese, in der Arche, in der erneuerten Erde selbst gewesen: nie doch weiß er uns dahin zu zau-bern, wie Homer mitten in seine Rathsversammlungen, in seine Schlachten, auf die Schiffe seines Achill's. Die

Muse desselben ist wirkliche Begeisterung: ενϑεισμος; die Muse Bodmer's ist eine Künstlerin, nichts mehr.

Und eine Künstlerin, wo sie es nicht seyn sollte. Durchaus liebt Homer keinen Wortschmuck, wo dieser nicht anders als Wortschmuck seyn kann: lieber leiert er alsdann immer dasselbe wieder, weiß keinen Purpurlappen aufzunähen, der in's Auge falle, hat nicht Sorge, bei dem Verzeichniß seiner Schiffe prodigialiter Worte abzuändern, bei dem Kampf seiner Helden auch Zehe und Haare sanft auszudrücken; wo er lehrt, beschreibt, malt, rührt — nicht bemalt er mit spielenden Farben die Gegenstände von oben: nie hat er die Worte verschönert, damit sie auf dem Papier leben: und er ist an alle dem poetischen Schmuck unschuldig, in den die ganze Heerde der Nachahmer, als bekränzte Jahrmarktsthiere das Wesen der Poesie setzen. — Bei Bodmer (ich weiß, daß ich viel sage) ist Alles Wortschmuck: seine besten Beschreibungen bewegen sich und bewegen sich nicht: alle seine lebenden Attribute, wenn die Blätter der Bäume sprechen, die Erde herabsinkt, und der Pallast emporsteigt, die Hügel den Rücken erheben, und über die schwindende Flur sich Haufen von Kriegern ergießen, der Schoos des Berges den Wanderer herausläßt, der Berg mit blumigen breiten Terrassen hüpft, die Hügel überwallen, da sich doch *der* Berg an sie lehnet, die Erde jungfräulich spielt,

und jede fallende Birn andre ihr folgende Birnen ersetzen — alle diese poetische Attribute leben blos auf dem Papier: die schönen Garten- und Kunstbeschreibungen sind eingeklebt, und überklebt: künstlich und todt. Bei Homer lebt, handelt, bewegt sich Alles auf seinem Schilde, Alles so allmächtig erweckt, so illusorisch, daß über dies Wunder mehr Streit entstanden, als zwischen Juden und Heiden über das Wunder eines Propheten. — Schon nicht so Virgil und Bodmer gar nicht: seine von dem Engel schön ausgemalten Tapeten der Arche sind auch auf das Papier schön gemalet; aber ich sehe sie nicht, ich lese von ihnen blos. Seine Architekturen und öconomische Einrichtungen sind schön beschrieben; ein Baumeister mag sie untersuchen; ein ehrlicher Landwirth von ihnen lernen: ich sehe sie nicht; ich friere.

Ich friere selbst bei Bodmer's Schilderung der Leidenschaften: sie sind Wortschmuck: voll schöner Gleichnisse und frostiger Anspielungen durch Augeneinsätze aufgestutzt; aber ohne das süße Ungestüm, ohne die mächtige Verwirrung, ohne die rührenden Kleinigkeiten, an denen die Einbildungskraft so gern haftet: alt und kalt und vernünftelnd. Nichts ist frostiger und steifer, als da Japhet niegesehene Mädchen sieht: Bodmer weiß nichts, als zu fragen: Japhet, was fühletest du? und jeder Leser antwortet sicherlich: Nichts! durch alle Wortspiele und Gleich-

niß=Beete und allgemeine Regeln, und Präoccupationen der Empfindungen schwatzt er uns aus aller Sympathie völlig heraus: man lacht über den studirten Antrag Japhet's, und über die philosophische Beschreibung der Leere seines Herzens: man gähnt bei allen frommen Citationen Sem's, und ärgert sich über die dummen Vergleichungen Ham's, des Einfältigen, der an den Mädchen nichts, als die Pyramiden=Figur ihres Baues, ihr Labyrinth von Sälen, ihre Palläste, und, was weiß ich mehr, sehen will. Man erkühlet sich bei der deklamatorischen Erzählung Japhet's: was er gesehen? wo er Funken gefühlt? Man bleibt bei dem ganzen Liebesroman in der philosophischen Fassung, daß man hinten nach nichts weiß, als: ich habe in dieser Episode sehr gründliche Lobreden auf das weibliche Geschlecht, sehr ernsthafte Vertheidigungen der Liebe, sehr gelehrte Gedanken über die Verbindung der Seele und des Körpers, sehr zierliche Beschreibungen der Schönheit und der Auswallung gelesen: aber selbst aufgewallet, selbst geliebt, selbst gefühlt habe ich nicht. O ihr honigsüßen Dichter der Empfindungen, der Leidenschaften, der Liebe, Homer, und Sophokles, und Shakespear, und Klopstock: ihr großen Kenner der weiblichen und männlichen — der menschlichen Herzen: die ihr nicht fragt, und ausruft, und vergleichet, nicht die Triebfedern der Leiden*schaften philosophisch* zerlegt, nicht ihre Symptome nach

einander hermalet, und durch Präoccupationen der Einbildungskraft Alles zuvor überfließen lasset, um bei dem Genuß ein leeres Herz zu haben: ihr Schöpfer und Erreger der Seelen, die ihr alle Triebfedern wirkend, alle Züge der Seele sich selbst äußernd, alle Symptome auf einmal unter und durcheinander in Handlung zeigt, und so — rührt, betäubet, die Adern erreget, Sympathie einflößet, die Empfindung ausdrücket: ihr großen Seelen, wie weit anders mit euch? — Ich bin nie ein Frauenzimmer gewesen, aber das weiß ich, daß Bodmer's Geschöpfe dieser Art, selbst bis auf die kleine Albernheit der Kerenhapuch nichts als verkleidete Männer sind, in ihrer Denk= und Empfindungsart. — Ich bin nicht der Sohn des Bruders Philipp's gewesen; aber das weiß ich, daß jeder der Art, wenn er auch nicht auf sein Gänschen zuliefe, doch anders reden müßte: und ich traue mir nicht, ob selbst die freundschaftliche Wiedersehung, mit allem Zittern und Umarmen und Schweigen und Pulsschlägen lebe!

— Dafür aber hat B. zu viel Fleiß auf's Unwürdige gewandt: wenigstens ist seiner poetischen Bewirthung, seinem unermeßlichen Vorrath von Wortblumen das Große und Kleine gleich willkommen. Wenn ein Japhet, ein Sipha nichts als — gehet: so gehen sie mit so wichtigem Schritte, allemal ganze Verse durch, als Homer kaum

hat, wenn Menelaus und Paris, Hektor und Ajax zum Zweikampf vor zwei Heere hervortreten; und auch selbst dann ist diesem das Gehen blos Gehen; aber der gehende Geist, ihr Muth, ihre Leidenschaft — dieß ist's, was wir im murmelnden Gange des traurigen Chryses, im klingenden Schritt des zornigen Apollo, im stolzen Gange seiner Helden hören. Hier aber, wenn ein Japhet blos ausgegangen ist, frische Luft zu schöpfen: so gibt dieß so viel Anlaß zu Aussichten, Beschreibungen, Pro- und Contrareden, als wäre es ein Wunder. Und noch unerschöpflicher ist Bodmer's Lexicon in dem, was blos — sehen heißt: wisse er selbst, was die Augen alles Gutes verrichten können: ich bin ermüdet, die verschwendende Menge metaphorischer Variationen anzustreichen, an deren jeder das Auge hangen bleibt, und doch nicht hangen bleiben sollte. „Japhet's Blick läuft durch die Ebenen in Eden „Tagreisen hin, bis er in der fernen Tiefe dahin- „fleußt. Jetzt begegneten seinem Gesicht drei „göttliche Mädchen: Japhet! was fühletest du? wie war „dir? welch sanftes Entzücken zog dir die Seel' in das „Aug': Stumpfer kommt mein Gesicht von dem „blendenden Anblick zurück: mit verlangendem „Blick begegnet sein Auge dem Auge Japhet's, und „forschte mit Ernst in jeder Miene des Jünglings: „Er grüßt sie mit Augen voll Liebe, die sich nicht

„lang auf dem Antlitz der beiden Erstengeborenen säum-
„ten: sie glitschten schnell von da auf das Antlitz
„der Jüngsten: er schärfte den Blick der verlangenden
„Augen: die schuldlosen Augen bebten zurück,
„und wuschen sich rein in den Strahlen des Engels:
„Nimm du den Weg nach der Hütte, daß in dem Ge-
„sichte deiner Verwandschaft, das Auge, das
„lang sie mißte, ruhe: Sipha verweilte mit denkendem
„Blick auf Noah's Gesichte: laß mich, sprach er zu ihm,
„das Zeugniß der Augen genießen, das mir die fremde
„Botschaft bestätigt, mein Freund sey vorhanden: gönne
„mir, daß die Blicke auf deinem Antlitz sich weiden.
„Also Sem und so sagten, so baten die Augen der
„Brüder: Sipha sagte mit Augen voll überfließender
„Liebe: sie ruhten auf ihrer Verlobten Antlitz." —
Welche Ocularinspektion! sie ist Bodmer zur Lieblingsidee
geworden, und füllet ganze Seiten. Homer hat ihrer nicht
nöthig; aber bei Patriarchen und ihren Nachfolgern ist
Seele und Herz mit allen Gedanken und Empfindungen
in die Augen geflohen!

— Doch fast zu lange von den Worten: jetzt von den
Seelen in ihnen, den Gedanken: und was für ein gro-
ßes Feld von Gedanken liegt in einer Noachide vor uns.
Man erwarte gar nicht, daß wir den Plan und die Epi-
soden, die Charaktere und Situationen nach allen Regeln

des Aristoteles und le Boßu durchgehen sollen: wir wollen nicht über Bodmern urtheilen, sondern ihn kennen, und von ihm in Fehlern und Tugenden lernen.

Das Sujet zur Epopee ist aus der Bibel: es ist Geschichte: hat Bodmer alles gebraucht, was ihm die Bibel darbot, und was eine biblische Geschichte fodert? oder, poetisch zu reden, hat die Muse, die vor der Sündfluth war, die die Geister Elihu's angewehet, und ihn die göttlichsten Psalmen gelehret, die in die Arche mit Noah ging, und sang den Herrn in der Arche, und die, als die Wasser versieget waren, auf Sion stieg — — hat diese Muse dem Dichter alle verborgenen Scenen enthüllt? So gewiß weiß ich dies nicht: denn

> mich hat die Himmlische nicht in stillen Nächten besuchet,
> noch bei einsamen Quellen verschwiegene Worte dem Ohre eingehaucht — —

Allein darf ich Worte sprechen, — — die ich selbst irdischer rede, als sie, so zweifle ich etwas. So häufig Bodmer die Sprache des Orients spricht: so hat er doch nicht stets die Macht, uns so ganz glauben zu machen, daß die Fragmente des antidiluvianischen Dichters Elihu auf ihn gekommen, und von ihm gebraucht sind. Als Patriarchen überhaupt mögen sein Noah, Sipha, Sem, Ham, Japhet, Milka u. s. w. vortrefflich und ehrwürdig seyn, aber als Patriarchen vor der Sündfluth

dürften sie etwas zu wenig bestimmten und bestimmenden Charakter haben, wie sie uns die Bibel beschreibt. Ist der Charakterzug von Noah, dieser wird uns trösten in unserer Mühe und Arbeit auf Erden, die der Herr verflucht hat, der Charakterzug, daß Noah ein Prediger der Gerechtigkeit gewesen, wie es scheint, mit Verfolgung, sind diese Züge zu Hauptzügen geworden? Ist das Bild von den herrschenden Sitten der damaligen Zeit genau genug nach der Bibel gezeichnet? Ist Alles so, daß es nicht anders, als vor der Sündfluth so seyn konnte, und die Sündfluth nach sich ziehen und wie es auf die Sündfluth folgen mußte? Schwere Fragen, die wir mit einem dreisten Ja uns nicht zu behaupten getrauen. Am unzuverlässigsten sind wir darüber, ob er den Charakter der damaligen Zeit getroffen? Freilich bannet er Sünden genug in sie, und ganze Gesänge sind davon voll: freilich hat er bei Ausmalung dieses lasterhaften Zeitalters die Beschreibung Moses', und den Charakter Orients vor Augen gehabt: aber noch fehlt überall das sinnliche Leben, die individuelle Bestandheit, das schöpferische Daseyn, das am meisten den Dichter, den wahren göttlichen Dichter bezeichnet. Ich fodre den Leser auf, ob er ohngeachtet der vielen, und zum Theil schweren Sünden, die der Dichter erzählet, ob er so ergriffen werde, daß er siehet, es

muß eine Sündfluth kommen: ob er in die poetische Nothwendigkeit gleichsam hineingerissen werde, in welche uns die historischen Worte reißen: es reuete den Herrn, daß er die Menschen gemacht hatte: es bekümmerte ihn in seinem Herzen, und sprach: ich will die Erde verderben! — Kaum! . . . .

46.

Bruchstück einer ungedruckten Recension von Boulanger (Nicol. Ant.) *) l'antiquité devoilée. Amsterdam 1766. 3 Vol. in 12.

Aus dem Französischen übers. unter dem Titel: „das „durch seine Gebräuche aufgedeckte Alterthum, „aus dem Französ. des Herrn Boulanger übersetzt und mit „Anmerkungen vermehrt von J. C. Dähnert. Pr. und „Bibliothekar. Greifswalde, bei Röse 1767. in 4to. 3 Alph. „7 Bogen nebst 10 Bogen Anmerkungen."

(Eine Anzeige dieses Werks s. in den kurzen Nachrichten der allgemeinen Deutschen Bibliothek. XII. p. 843.)

Zur Geschichte der Wissenschaften aus Boulanger.

Hat die Sündfluth auch merkliche Einflüsse auf die Denkart der Menschen, auf Künste und Wissenschaften,

---

*) Nicol. Ant. Boulanger, geb. zu Paris den 11. Nov. 1722 studirte Mathematik und Baukunst, diente als Ingenieur bei der Armee, wurde dann beim Straßen= und Brückenbau angestellt, lernte jetzt erst die meisten alten Sprachen, um die Meinung der alten Völker zu erforschen und schrieb hierauf sein

Lebensart und Religion, Gesellschaft und Verfassung gehabt? — Diese an sich wichtige Frage hat nicht so gar lange Zeit einen Beantworter gefunden, der die Welt in Erstaunen gesetzt hat. Gebräuche und Gottesdienste, Meinungen und Lehren, politische Verfassungen und Societäten, Feste und Geheimnisse, Jahrrechnungen und Lebensart — Alles kommt aus der Sündfluth her — kann aus ihr erklärt werden — deutet auf sie, und muß auf sie gedeutet werden: aus der Sündfluth sollen Aufschlüsse kommen über die Geschichte der Menschen, und den Ursprung der Staaten, den Charakter der Völker und den Kern ihrer Religionen — über Himmel und Erde, Zeit und Ewigkeit, über Geschlechter, aus allen Zungen und Sprachen bis an der Welt Ende.

Nun ist's freilich eine eigne Sache, überall die Sündfluth sehen zu wollen, deßwegen weil man Aufseher über Brücken und Dämme ist: eine eigne Sache überall traurige Gesichter sehen zu wollen, weil man selbst schwarzblütig und ernsthaft ist: und die eigenste Sache der Welt, der Geschichte, den ältesten Völkern, offenbar und mit ausdrücklichen Worten, Ideen aufdringen zu wollen, die sie

---

hypothesenreiches Werk „l'antiquité devoilée" 1766. Außer diesem schrieb er auch noch einige andre Werke. Er starb zu Paris im Sept. 1769. — (S. Gatterer histor. Bibl. 3 p. 219 f.)

bei ihren Festen und Ceremonien freilich nicht gehabt, aber hätten haben sollen, weil Boulanger sich in dieselbe bei seinen Brücken und Dämmen verliebt hatte.

Man hat also häufig genug unsern Verfasser ausgelacht, da man ihn hätte beklagen sollen, auf solche mühsame Thorheiten gefallen zu seyn: und hat ihn ganz verworfen, statt daß genau zu bestimmen wäre: wie weit er Recht hat? und woher er auf so närrische und übertriebene Ideen gerathen ist? und wer hätte dies eher thun sollen, als sein Uebersetzer, wenn diese unglückliche Mißgeburt eines phantastereichen Kopfs gar eine Uebersetzung verdiente?

Soviel ist immer wahr, daß in den Anfangszeiten unserer Erde große Revolutionen vorgegangen seyn müssen, wie dies so viele Hypothesen der Naturlehrer, und soviele historische Nachrichten, die auch für nichts weiter, als Hypothesen gelten können, offenbar bestätigen. Soviel ist wahr, daß diese Revolutionen mehreren Eindruck auf den Menschen müssen gehabt haben, als wir uns in unserer sorglosen schläfrigen Ruhe zu denken gewohnt sind, oder vielleicht gar denken können. Und auch das ist wahr, daß nach der damaligen geringern Stufe der Kultur des Menschengeschlechts diese Revolutionen größere und ewigere Eindrücke müssen gehabt haben, als auf uns, die wir ihre Ursachen einsehen, und dem Gange der Natur schon nach-

spüren: dahingegen jene bei dem ordentlichen Lauf der Weltveränderungen schliefen und um so stärker erschracken, wenn ein Donner sie weckte.

Der Autor hat also Recht, daß wir die Natur, wie sie jetzt ist, und den Menschen, wie er jetzt ist, nicht für eine Geschichte der Natur und des Menschengeschlechts annehmen müssen: Recht, daß man sich ganz in die Situation der damaligen Zeiten und Völker zurücksetzen und nicht so ruhig und gleichgültig über sie hinblicken, oder abstrakt über den Menschen, wie wir wollen, daß er sey, philosophiren sollen: Recht, daß man sich um den Ursprung einer neuen Welt viel zu wenig bekümmert, und viel zu wenig es eingesehn habe, was man wüßte, sobald man den Ursprung weiß? und was es für Aufschlüsse gebe, wenn man in die Entstehungsart der ersten gesitteten Welt eindringen könnte? — Einen Theil seiner Einleitung und viele allgemeine Reflexionen, die durch sein ganzes Buch zerstreuet sind, streiche ich mir also an.

Spuren von den ältesten Revolutionen hat unser Autor gesammelt, mehr aus der Geschichte, als nach der Physik, wo man anderswo vollständigere Sammlungen findet: mehr mit Einbildungskraft, als kritischem Fleiß — und dann scheint ihm die Sprachengelehrsamkeit nicht sonderlich zu Diensten gestanden zu seyn: daß wir also nur immer auch von der Seite der Sammlung ein Mischmasch

erblicken, das unordentlicher und verwirrter liegt, als die Stein- und Muschelschichte, die die Sündfluth im Innern der Erde zusammengehäuft hat. — So weit ist Alles unvollkommen, und weiterhin wird Alles falsch. Wer hat dem Autor gesagt, daß keine andere Revolutionen, als Sündfluthen seyn können, und gewesen sind? Wer sagt es ihm, daß wenn auch in allen Ländern Spuren von Sündfluth seyn sollten, diese Ueberschwemmungen alle auf einmal und so mächtig gewesen, daß die gewaltsamen Wirkungen draus entstanden, die der Autor überall als Folgen angibt? Wer sagt ihm, daß, gesetzt es hätte Alles im Alterthume eine so traurige und finstere Miene, als er will, daß Alles von Sündfluth komme? Auf wie viele Art kann der Gang der Natur stille stehen? Wie mancherlei unglückliche Würfe des Schicksals sind möglich? Wie mancherlei Trauerfälle können auf die Nation Eindrücke machen, so daß diese Trauerfälle, Zufälle, nationelle Begebenheiten, Verhängnisse eines bösen Ungefährs sind? Warum muß der Autor nun Alles in Wasser ersäufen, und sein Buch zu einer Sündfluth machen, wo man bei dem seichten Boden, der nur hier und da hervorsieht, keinen einzigen sichern Tritt hat.

Es ist erstaunend, wie die Einbildungskraft mit unserm Verfasser herumraset, von Volk zu Volk, von einem Weltende zum andern. Ueberall wo man Wasser gießt,

an's Wasser geht, aus demselben schöpft, sich mit ihm besprengt, sich badet; es fehlet nichts, als zuzusetzen, wo man Wasser trinkt und von sich läßt — sind dies Denkmale der Sündfluth. Athen hat eine Ueberschwemmung gehabt, die durch ein Fest verewigt ist; drum die ganze Welt: in Athen wird Wasser gegossen, drum ist überall, wo Wasser gegossen wird z. E. in Hierapolis ꝛc. diese Hydrophorie ein Zeichen der Sündfluth. Der Tempel zu Jerusalem und Hierapolis sind ohngefähr nach einerlei Bauart: drum sind ihre Feste Nachahmungen von einander: die Juden gießen Wasser, feiern Pascha, das Laubhütten- und Versöhnungsfest, drum war Sündfluth: Haggai und Zacharias haben in ihrem Namen etwas, was Andenken bedeutet, darum haben sie Feste zum Andenken der Sündfluth gestiftet. Und bei allen diesen kühnen Thorheiten ist der Verfasser jedesmal so zuverlässig, daß er Historie, Tradition, Wahrscheinlichkeit — Alles ableugnet: ausdrücklich sagt: freilich hat Niemand bei diesem Gebrauch an eine Sündfluth gedacht: aber warum hat man nicht dran gedacht? man hätte daran denken sollen. Er ist so kühn, daß er sich vermißt, das Alterthum selbst zu lehren, ihm Unterricht zu geben, und der Aussage eines ganzen Volks zu widersprechen: „ihr denkt bei dieser Ceremonie das, — ich aber sage euch, daß eure Vorfahren das gedacht haben!“ Und woher hat der Ver-

fasser diese geheime Gedanken? aus sehr sonderbaren Quellen, z. E.: In Ithome war ein Brunnen heilig, weil Jupiter neben demselben gefunden war. So sagt die Fabel; aber B. weiß es besser, weil eine Sündfluth gewesen — und woher weiß er dies: weil Ithome eine Waise bedeutet. So wollte ich also allenfalls aus dem Namen Boulanger auch eine Sündfluth darthun, weil dieses Wort einen Bäcker bedeutet, zum Backen Wasser genommen wird, folglich hier auch eine Hydrophorie ist — und es also wohl seyn kann, daß der erste Brotbäcker Wasser zum Teige nahm, um sich an eine Sündfluth zu erinnern. Des Verfassers Schlüsse sind gewiß gar nicht besser: dieser Brunnen lag nahe am Tempel Neptun's; er lag zu nahe, als daß seine Hydrophorie nicht auf die Sündfluth abzwecken sollte. Am andern Ort war auch ein Brunnen, ein Sumpf, eine Grube: ähnliche Brunnen, ähnliche Gruben, ähnliche Sümpfe geben auch ähnliche Sündfluthen. Er bekennt oft selbst, daß es ihm hier Mühe gekostet, auch nur die weiteste Anspielung auf eine Sündfluth auszufinden; allein desto mehr Ehre macht er sich daraus, diese Mühe überwunden, und den Fang gethan zu haben. So freut sich ein orthodoxer Dogmatiker, wenn er trotz allen Einwendungen der Vernunft und Schrift eine selbst erdachte Lehre, die zu seinem System gehört, mit einer süßen Mühe endlich retten kann: und jemehr es

ihm Mühe kostete, je mehr sich Vernunft und Bibel sträubet; desto schöner ist sein rechtgläubiger Triumph, doch gegen beide das Feld behalten zu haben.

Je weiter es kommt, desto unverschämter wird der Autor. Feste, die augenscheinliche Wasserlustbarkeiten enthalten: Ceremonien, die nichts als galante Weihwasser sind: Processionen an's Wasser, die Jemand suchen, und also augenscheinlich zeigen, daß vormals eine merkwürdige Person muß verloren gegangen seyn: alle Wassereinsegnungen, die nichts anderes zum Zweck haben, als das Wasser zur Gesundheit einzuweihen: jedes Besprengen mit Wasser, das doch für den gesunden Verstand nichts bedeuten wird: als sich zu reinigen, und für den Aberglauben nichts bedeuten kann: als sich durch diese Abwaschung der Gottheit rein darzustellen — Alles ist für unsern Autor ein Zeuge der Sündfluth: „die Völker sind freilich davon abgekommen; genug aber, daß B. sie drauf bringen kann; die Chineser denken freilich bei ihren Wasserlustbarkeiten an keine Sündfluth; aber schämen sollten sie sich, daß sie nicht dran denken: sie suchen freilich den Peirun; aber besser und allgemeiner ist's, eine Allegorie auf die Sündfluth zu suchen: dies soll freilich den Sieg des Pheridoun bedeuten, und jenes an eine Ohnmacht der Jüngern erinnern; aber wie kann es jenes bedeuten, und an dies erinnern, da es die Sündfluth bedeuten, an die Sünd-

fluth erinnern soll." So bewässert der Autor alle Feste und Ceremonien: und sieht Alles so sonnenklar, daß er zweifelt, ob Jemand daran zweifeln könne? Und wir müßten zweifeln, wie er nicht habe an so vielen Narrheiten wenigstens zweifeln können, wenn es nicht offenbar wäre, daß er allen gesunden Verstand in der Sündfluth ersäuft gehabt. . . . .

47.

Vorrede und Inhaltsanzeige der „kritischen Wälder oder einige Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maaßgabe neuerer Schriften." Riga, Hartknoch 1769.

Vorrede.

Ein Kunstrichter soll nicht anders, als ein böses Herz haben können — ist dies, so wehe dem Verfasser der kritischen Wälder. Er hat mit Grimm und Bitterkeit: er hat, weiß Gott, aus welchen schwarzen Gründen und zu welchen bösen Absichten geschrieben — niger est! — —

Also muß ein Kunstrichter ein böses Herz haben! warum? weil er Fehler aufsuchet, und wer Fehler aufsu-

chet, der — Aber mit einer Erlaubniß! wenn er sie nicht aufsucht, nicht aufsuchen darf, wenn sie ihm in vollem Maaße selbst zuströmen? — Dann sollte er sie bedecken! Fehler bedecken, das thut die Menschenliebe! — Bedecken also? aber wenn sie sich nicht bedecken ließen, wenn sie, bedecket, und mit einem sanften Vehikulum verschlucket, um so schädlicher wären, ist's da nicht doppelte Menschenliebe, sie zu entlarven? doppelte Menschenliebe; denn so wird der junge unerfahrne Leser gewarnet, sie nicht für Tugenden anzusehen und anzunehmen: der fehlerhafte Schriftsteller selbst, wenn er noch zu bessern ist, gebessert, oder wenigstens dahin gebracht, nochmals zu prüfen, auszutilgen oder zu verstärken. Ich sehe in keinem Falle nutzlosen Menschenhaß.

Was der wehende Wind wachsenden Bäumen ist, Stärkung ihres Stammes, das ist der Widerspruch für unsere Meinungen und Lehrsätze. Ein freundliches Gespräch, ein Pro und Contra im Umgange, oder im lebendigen Vortrage, bringt oft weiter als hundert einsame Diskussionen auf einem und demselben Pfade. Dort wird jede Idee gewandt, ventilirt, geprüft und also entweder bestärkt oder geschwächt: der Geist wächset in dem Zwiste der Akademie, wie der Leib in den Uebungen der Palästra.

„Aber dazu sind Journale, Zeitungen!“ Auch meine

kritischen Wälder mögen so etwas seyn, und wollen noch mehr seyn. Ein Journal gibt Auszüge, und nur über dies und ein anderes Einzelne seine Meinung: der Zergliederer eines ganzen Buchs thut mehr, als — vielleicht selbst sein Verfasser gethan. Sich in den Plan des Ganzen setzen, hier und im Einzeln auf die Fehler oder Schönheiten zeigen, ergänzen, das thun vielleicht nur einige Journale! das ist so schwer, als selbst Schreiben, und eben bei dem elendesten Buche am schwersten. Klotzen's Münzbüchlein wird ihm nicht die halbe Arbeit gekostet haben, die seine Analyse mir; vielleicht aber wird diese auch um die Hälfte nützlicher werden können, als jenes selbst. Ein zergliedertes Buch ist doch bildender, als ein zusammengeschmiertes.

Sollte mein Zeugniß hierin nicht gelten: so mag der englische Swift *) zeugen: er giebt so umständlichen Zergliederungen einen Werth, von dem ich mir gern auch nur die Hälfte zueignen wollte. Eben daher wird man auch das oft Kleinfügige in meinen Disputationen entschuldigen. Sollte das Ausgefundene oft nicht wichtig seyn: so suche man an der Methode selbst zu lernen.

Ich habe dazu Schriften gewählt, die bekannt genug waren, und über die, wenn ich gefehlet habe, ich wenigstens

*) Vertheidigung des Mährchens von der Tonne.

auf meine Kosten gefehlet. Von Lessing's Laokoon erinnere ich mich keine einzige Erinnerung, die ich gemacht, sonst gelesen zu haben; und über Klotzen's Schriften war, was ich urtheilte, auch noch nicht geurtheilt. Da ihr Verfasser sich der meisten Zeitungen und Journale in Deutschland versichert hat, und diese doch leider! für das Publikum schon gelten: was war nicht der Mann geworden? und was sind seine Schriften! Was ist nicht Herr Riedel geworden? und was sind seine Theorie und seine Briefe?

Hier den Ton der Gleichheit und des Verdienstes herzustellen: jene lobschreiende, Alles überschreiende Stimmen etwas zu mäßigen, das war meine Absicht. Lessing's Laokoon war, dünkte mich, noch nicht würdig gelobt: denn er war noch nicht bis auf sein Wesen durchdrungen. Klotzen's Schriften überschwänglich gelobt, und verdienten nicht angesehen zu werden. Riedel's Theorie übermäßig gelobt, und ist das mittelmäßigste, unordentlichste Werk, das ich mir bei einer Theorie denken kann. Hier der Kritik die Stimme der Freiheit wieder zu geben: das Unwürdige öffentlich zu tadeln, damit dem Verdienste sein Lob noch angenehm seyn könnte — das war meine patriotische Absicht!

„Aber so ernsthaft, so bitter!" Noch immer patriotischer Ernst! ich mag die süßtönende lammartige Stimme

nicht: mag nicht den schmeichelhaft sich bückenden Ton, in dem die sprechen, die wieder gelobt seyn wollen. Man tadle mich! man tadle mich heftig! ich mag nicht kriechen! und wenn es Mode des Jahrhunderts wäre!

„Ernsthaft also, aber warum bitter? warum mit „Galle?" Mit Galle gegen die Person im geringsten nicht. Da ich nicht das Glück habe, in Halle oder Erfurt zu leben: warum sollte ich den Lehrern daselbst ihren Beifall beneiden? aus Eifersucht schmälern? aus Habsucht an mich ziehen wollen? „Aber mit Bitterkeit gegen den Schriftsteller, und dazu unwürdig, unhöflich, ungezogen!" Die Vorwürfe sind hart und sie wären siebenfach hart, wenn man sie von meinem ersten Wäldchen sagen könnte! Aber in einem Zeitpunkte, wo das Schmeicheln Mode wird, wo der Geschmeichelte mit dem Publikum, mit Welt und Nachwelt im hochtrabendsten Tone spricht, und auf seinen eingebildeten Werth so sicher rechnet, als der Kaufmann auf seine Papiere — wie? ist's da dem Patrioten so unverzeihlich, wenn er auch in der Gegenstimme ausschweift? wenn er seinen rechtmäßigen Tadel mit Feuer sagt? O sollte Mancher soviel zurückzahlen müssen, als er unrecht zu empfangen gewußt, wie viel ist er noch schuldig? — Und zudem ist hier wohl die Hälfte der Ungezogenheiten, die die Klotzische Bibliothek gegen die besten Schriftsteller Deutschlands bewiesen? und ist bei

einem Klubb, wo sanfte Kritik den Lauf des Muthwillens nicht stören kann, ein andrer Weg möglich?

„Aber warum namenlos, aus dem Dunkeln hervor?“ Habe ich's nicht schon gesagt: mein Name ist keine Sünde! War mein Buch wider den Charakter der Ehrlichkeit seines Schriftstellers: war es wider die Religion und den Staat; so ging es die Censur, so sollte es nicht gedruckt werden! Und in diesem Falle allein ist der Name des Schriftstellers und seine Person in sein Werk verflochten! — Aber nun! nichts, als kritische Streitigkeiten, Ventilationen dieser und jener Frage, Zergliederungen von Schriften, um den Werth und Unwerth derselben zu zeigen — wozu da der Name? der Verfasser darf ihn nicht, und wird ihn auch nie entdecken: er wird nie das Buch unter die Kinder seines Namens aufnehmen: denn es war nicht dazu. Es war blos für eine Zeitverbindung geschrieben, die der Literatur schädlich ward: in einem Tone geschrieben, der für das Ohr dieser Zeitverbindung eingerichtet war: über Sachen, wovon damals Jeder sprach und schwatzte. Er kann also wohl einmal einzelne Materien ausheben, und für die seinigen erkennen, die etwa dauern können: der Wald selbst aber hat keinen Namen. — *αγωνισμα μαλλον, ȣ κλημα ες αει.*

Inhalt des ersten Wäldchens.
Herrn Lessing's Laokoon gewidmet.

Frage, ob die Kunst schwebende Körper vorstellen könne?

11. Dem Künstler sind Götter und geistige Wesen nicht blos personificirte Abstrakta, sobald er sie in Handlung kann erscheinen lassen. Die Mythologie ist eigentlich poetisch und hat dichterische Gesetze. Dem Dichter geht Individualität seiner Götter weit über Charakter; so hat er sie dem Künstler übergeben.

12. Ueber die poetischen Attribute von Horaz, dem großen Liebhaber symbolischer Wesen, wird seine Ode an das Glück, sein Bild der Nothwendigkeit u. s. w. erklärt. Die Maschinen des epischen Dichters müssen nicht allegorische Abstrakta seyn: bis Homer sind sie es nicht.

13. Homer's Nebel und Unsichtbarwerden sind keine poetischen Phrases: sondern gehören mit zum mythischen Wunderbaren seiner Epopoe. Unsichtbar seyn ist nicht der natürliche Zustand der Homerischen Götter.

14. Auch die Größe derselben ist bei ihm nicht solch ein Hauptzug, als Macht und Schnelligkeit. Unter welchen Bedingungen, und mit welcher Mäßigung er ihre Größe schildert? Erklärung des Helms der Minerva. Von wem er das Kolossalische seiner Götter entlehnt?

15. Ob Homer für uns Deutsche übersetzt werden solle?

Das Fortschreitende seiner Manier und die beständig zirkelnden und wiederkommenden Züge in seinen Bildern sind kaum übersetzbar.

16. Das Successive in den Tönen ist nicht das Wesen der Dichtkunst; ganz und gar auch nicht mit dem Coexistenten der Farben zu vergleichen. Aus dem Successiven der Poesie folgt nicht, daß sie Handlungen schildere. Das Successive der Töne kommt jeder Rede zu.

17. Fehlschlüsse, wenn man die Succession der Töne für das Hauptmerkmal der Poesie annimmt. Homer wählt gar nicht das Fortschreitende seiner Schilderungen, um sie nicht coexistent zu schildern; sondern weil jedesmal in dem Fortschreiten seiner Bilder die Energie derselben und seiner Gedichtart liegt.

18. Homer's Gedichtart kann nicht allen Dichtarten Gesetze, und aus ihrer Manier ein oberstes Gesetz geben. Aus der Succession der Töne folgt keine Achtserklärung gegen die malende Poesie.

19. Energie ist das oberste Gesetz der Dichtkunst: sie malet also nie werkmäßig. Urtheil über Harris' Vergleichung und Unterscheidung der schönen Künste.

20. Ob die Schilderung körperlicher Schönheit der Dichtkunst verboten sey? Wo sie jede Schönheit durch Reiz zeigen könne? ob sie jemals an einer Schön-

---

Inhalt des zweiten kritischen Wäldchens.

Ueber einige Klotzische Schriften.

I. Ueber Herrn Klotz' Homerische Briefe.

1. Warum es nicht so leicht sey, in unserer Zeit Homer, in Absicht auf die Sprache und seine Menschen zu beurtheilen? Ob Homer das Maaß des menschlichen Geistes? und ob es aus seinem Zeitalter wahrscheinlich sey, daß er das Lächerliche affektiren wollen?
2. Herr Klotzen's Tadel auf Homer ist längst bekannt und kein Tadel. Ekphrase der Episode Vulkans, zum Beweise, daß er kein Possenreißer seyn wolle.
3. Ein Blick auf Thersites und Irus im Homer. Rettung des Lope di Vega und Milton, in Absicht auf ihre Lachsucht. Kann eine epische Hauptperson lächerlich seyn? Nein! Rettung des Homerischen Ulysses. Darf sie lachen? warum nicht?
4. Unterschiede, die Herr Klotz übersehen. An sich ist lächerlich und belachenswerth; Haupt- und Nebenpersonen; die Theile eines Gedichts, und das Ganze; eine sich in andre auflösende Empfindung und das Hauptgefühl der Epopoe, nicht einerlei.
5. Kann man Mythologie in Religionsgedichte mischen? Zuerst: merkliche Schwierigkeiten in der lateinischen Sprache. Zeiten und Länder unterscheiden noch mehr.

II. Ueber die Schamhaftigkeit Virgil's.

1. Ist die Keuschheitsvisitation eines Dichters der poetische Zweck desselben? Muß man die bona fama eines Poeten nach seinen Versen beurtheilen? Ungereimtheiten hieraus, und ein Wink auf die wahre Grenzscheidung darüber.
2. Grund der Schamhaftigkeit in der menschlichen Natur. Daß das κακοφατον ein schlechter Zeuge derselben sey. Rettung der Homerischen Episode des Paris.
3. Untersuchung der mancherlei Schambegriffe, bei der Liebe, bei dem Nackenden, bei gesellschaftlichen Ehrbarkeiten. Unterschied zwischen der natürlichen, gesellschaftlichen und moralischen Schamhaftigkeit.
4. Unterschied dieser Empfindungen bei verschiedenen Nationen, Morgenländern, Griechen und Römern gezeiget. Rettung der griechischen Freiheiten hierin.
5. Darlegung des Plans im ganzen Klotzischen libello. Voll Allgemeinörter, ohne philosophische Bestimmung. Ohne nationelle Unterscheidung.
6. Und ohne charakteristische Beleuchtung Virgil's. Wie ungewiß ihn Herr Kl. rette, und wie unpassend mit Homer vergleiche?
7. Ueber die persönliche Schamhaftigkeit Virgil's. Ob

III. Ueber einige Horazische Rettungen und Erläuterungen.

Inhalt des dritten Wäldchens.

Noch über einige Klotzische Schriften.

I. Ueber Herrn Klotzen's Buch vom Münz Geschmacke.

charakter, aus ihrer Succession auf die Egypter in der Bildersprache, aus ihrer Religion, ihren Allegorien von Städten und Ländern, abzubildenden Sachen und Begebenheiten, Personen und Inschriften, aus ihrer Bilderdenkart und poetischen Kultur des Publikum — Alles im Kontrast unserer Zeiten. Hiernach eine pragmatische Münzengeschichte unseres Geschmacks. Prüfung der Klotzischen Ideen darüber. Ob sich auf alten Münzen nur schöne Gestalten finden? Ob Winkelmann seine Gesetze der Allegorie für Münzen gegeben? Ob eine Münze freies Kunstwerk sey? Ihre wahre Natur ist symbolisch. Wie weit sich aus Münzen auf den Geschmack einer Nation schließen lasse? Nach Einer, nach allen griechischen, nach den römischen, nach den gothischen und barbarischen der mittleren Zeiten; nach der Numismatik unserer Zeit geprüft. Wunsch nach einem numismatischen Goguet.

7. Wie fern die bildenden Künste die Denkart des Künstlers verrathen? Wie fern eine Münze dies kann? Ob sie die Denkart des Fürsten schildere? Proben der Albernheit dieses Satzes. Ob der moralische Charakter ganzer Nationen auf Münzen zu suchen sey? Beispiele an den mittleren Zeiten, Holländern

rakterisiren. Charaktere Karl's des Großen, Ludwig's des Frommen u. s. w. Ueber die Charakterstellung überhaupt.

Urtheil über die acta überhaupt in ihrer Schreibart und kritischem Geist.

1. Herr Klotz sollte sich nicht mit der Theologie befassen. Seine Klassification mit Teller und Basedow. Ob unsere Orthodoxie in Klotzisch Latein umgegossen werden solle?
2. Die Reichsgeschichte ist nicht à la Grecque oder à la Française zu schreiben. Unterschied unserer Geschichte von andern in der ältesten Zeit, und in den mittleren Jahrhunderten. Ob eine deutsche und Reichshistorie zwei Dinge sind? Bemerkungen über die Eigenheit unserer Geschichte und wie sie idiotistisch zu schreiben sey.
3. Satyren auf die Metaphysik und Philosophie. Sie rächet sich gegen ihre Verächter.
4. Von dem Buche über geschnittene Steine. Dessen Belesenheit, Ordnung und Eintheilung wird gelobt. Proben von dem guten Tone in ihm. Allgemeines Urtheil — —

Lessing's antiquarische Briefe. Schluß. —

48.

Herder's Erklärung über die kritischen Wälder.

Allg. Deutsch. Bibl. Band IX. 2. p. 305.

(1769.)

Im gemeinen Leben siehet man es als eine Ehrlosigkeit an, in Jemandes geheime Papiere einzusehen, und öffentlich davon bösen Gebrauch zu machen; und in der Civil-Gerichtsbarkeit sind Ehrenstrafen darauf gesetzt, wenn man den Namen eines Andern mißbraucht, um ihn nur mißhandeln zu können. In der gelehrten Republik sind diese Niedrigkeiten jetzt die gewöhnlichen Wege gewisser Kunstrichter.

Schon vor Jahr und Tag bekam der Verfasser der Fragmente von Herrn Klotz einen unerwarteten Lobes- und Freundschaftsbrief und bat sich in der Antwort nur das aus, seinen Namen öffentlich ruhen zu lassen. Die Klotzische Bibliothek fand dieses nicht für gut; und da der Verfasser sich gegen ihre falsche Anekdotensucht öffentlich beklagte, so hat sie sich die kleine Rache genommen, eine neue Auflage der Fragmente, ein Buch, das gar nicht heraus ist, vielleicht nach einem durch den Druckerjungen erschlichenen Exemplar niedrig zu re-

censiren, um nur nach ihrer löblichen Gewohnheit, mir wehe thun zu können.

Nicht genug! Es kommen von einem Ungenannten kritische Wälder auch über Klotzische Schriften heraus. — Wer kann sie geschrieben haben? Nach Herrn Klotz und seinem Anhange kein Anderer als ich, und noch immer ich, ob ich gleich seit lange öffentlich dagegen protestirt habe. Da hat man Gelegenheit mein Amt, meinen Stand, meinen Aufenthalt zu beschimpfen und beschimpfen zu lassen, ohne alle Rücksicht auf Ehrbarkeit, Publikum, und menschliche Rechte. Ich protestire nochmals gegen die kritischen Wälder, mit deren Ton ich eben so wenig zufrieden bin, als Herr Klotz; beklage mich aber bei dem unpartheiischen Publikum über solche persönliche Angriffe und Beleidigungen recht empfindlich.

Herder.

49.

Recension über die kritischen Wälder in der Allg. Deutsch. Biblioth. *)

Anhang zum Band XII. p. 983.

Aus mehr als Einer Ursache nehmen wir Anstand, von den kritischen Wäldern einen weitläuftigen Auszug, hie und da mit Recensenten-Weisheit beladen, unsern Lesern vorzulegen. Wer die wahre schöne Literatur liebt, wem ein Buch, wie Lessing's Laokoon nicht gleichgültig geblieben ist, der wird auch Neugierde gnug gehabt haben, unsern Kritikus selbst zu lesen und ihn mit seinem Schriftsteller zu vergleichen. Andern hingegen wird der Auszug so wenig als das Buch selbst interessant dünken, und überhaupt wozu trockne Auszüge bei Büchern dieser Art? Wozu anders, als dem Recensenten das Ansehn des Fleißes bei der Sache Unkundigen, bei Kennern aber das

*) Wer der Verfasser dieser Recension gewesen, habe ich zur Zeit aus Herder's Briefwechsel nicht ermitteln können.

D. H.

Zeugniß der Bequemlichkeit zu geben. Denn was ist bequemer als Auszüge verfertigen? Nur Schade, daß dennoch am Ende diese Arbeit unbelohnt bleibt; wer das Buch für wichtig hält und es also gelesen hat, überschlägt sie, und geht lieber noch einmal zur Quelle zurück; und wer es nicht zu lesen denkt, was thut der? Dankt er nicht auch für den Auszug? Wir wollen also lieber unser Urtheil allgemein abfassen, nur hie und da den theilnehmenden Leser an Stellen erinnern, die uns vorzüglich wichtig dünken ꝛc. —

Das Lob muß jeder Unpartheiischer unserm Kritikus geben, daß er sich als einen denkenden Mann in seinem Werke zeige. Er glaubt keinem, er mag heißen, wie er wolle, blos auf sein Wort, sondern fängt an, selbst zu untersuchen, und wenn er's nöthig findet, zu widerlegen. Eine Stelle seines Autors giebt ihm zu neuen oder wenigstens zu neu d. i. nach seiner Manier eingekleideten Anmerkungen Anlaß. Wenn diese auch gleich nicht immer mit seinem Schriftsteller in wirklichem Widerspruch sind (und das glauben wir in mehr als Einer Stelle des ersten Theils gefunden zu haben), so begleitet man ihn doch auf seinen Excursionen gern, denn wer wird nicht mit Vergnügen einem philosophischen Kopfe zuhören, gesetzt, er sollte sich auch zuweilen von seinem Wege verlieren? hält er uns doch selbst da durch Bemerkungen

schadlos, die zum weitern Nachdenken leiten. Nur die Einkleidung und der ganze Vortrag unsers Verf. ist sonderbar; beides soll originell seyn, aber gewiß weder zum Vergnügen noch zum Unterricht des Lesers, und beides wird vollends unleidlich, wenn der Verf. witzig thun will. Am wenigsten sollte er das in seinem ersten Theile gewagt haben, da der Mann, wider den er redet, ihn hierin so weit übersieht. Doch zu seiner Entschuldigung sey es gesagt, daß er es auch nur selten an dem angeführten Orte thut, und selbst am Ende (S. 274.) eine Erklärung gibt, die ihn uns wenigstens als den ehrlich freimüthigen Mann darstellet. Scharfer Spott gegen schlechte Schriftsteller steht ihm um deßwillen schon viel besser, weil er ihn mit eignem Humor und nicht leicht ohne Gründe vorbringt. Am liebsten lesen wir seine eigne Bemerkungen, die vorzüglich in den beiden ersten Wäldern vorkommen, und wovon wir unten einige namhaft machen werden. Sie haben mehr als einmal den Wunsch in uns erregt, mehrere im Zusammenhange und ohne beständige Einmischungen von Widerlegungen zu lesen, wiewohl wir auch gestehn müssen, daß eben sein Raisonnement über Empfindungen des Schönen in den Werken des Geschmacks ihn hie und da zu dem Fehler verleitet zu haben scheine, der unsern an Theorien reichen Zeiten nur gar zu gewöhnlich ist. Man raffinirt so lange, daß Leser und

Schriftsteller sich verlieren. Hätte also der Verfasser, — doch wir wollen nicht wünschen, sondern das Werk nehmen, wie es ist. Auch bei seinen Unvollkommenheiten bleibt es uns schätzbar, und für mehr als Eine Klasse von Lesern lehrreich.

Im ersten Theil gefällt uns vorzüglich der vierte Abschnitt, wo der Verf. untersucht, worin und woher die Griechen so empfindbar gewesen sind. Dieses Stück verdient den Namen einer philosophischen Geschichte, den der Verf. ihm gibt, und wir wünschen, er hätte sie völlig ausgezeichnet. Dagegen würden wir ihm den folgenden Abschnitt gern schenken, wo er uns wenigstens, so fleißig er auch des Sophocles' Philoctet auszieht, nicht überführt hat, daß er Winkelmann's Ausspruch: „Laokoon leidet wie des Sophocles' Philoctet“ gegen Hrn. L. gerettet habe. — Viel Gutes aber hat wieder der sechste Abschnitt, wo er L. Worte: der griechische Künstler schilderte nichts als das Schöne, nach der Wahrheit und als ein Mann commentirt, der seinem Schriftsteller nachdenkt, und ihn nicht, um uns seiner Worte zu bedienen, ehe widerlegt, als er ihn versteht. Nur die Stelle des Plinius, welche des Aganemnon's Verhüllung in dem Gemälde des Timanthes betrifft, scheint uns allerdings L. richtiger, dem Sprachgebrauch gemäßer, und hauptsächlich einer bekann-

ten Stelle des Cicero gleichförmiger zu erklären als unser Verfasser. Ueberhaupt müssen wir bei dieser Gelegenheit sagen, daß er uns selten Gnüge thut, wenn er gegen Lessing's scharfsinnige Erklärungen der Alten, andre vorbringt. Ein Beispiel davon sey die Stelle des Juvenal's, die S. 121 fg. vorkommt. Wie viel natürlicher ist das dagegen, was L. S. 81 fgg. seines Laokoon's in der Anmerkung sagt; und dessen bescheidnes Non liquet; wie sticht das gegen unsers Verf. diktatorische Aussprüche ab! Was im eilften Abschnitt über den Satz gesagt wird: daß dem Künstler Götter und geistige Wesen nichts als personificirte Abstrakta sind, dem Dichter hingegen handelnde Wesen, verdient gleichfalls Aufmerksamkeit, ob wir es gleich nicht im Widerspruche mit den Lessingischen Sätzen zu stehen glauben, eine Bemerkung, die wir, wie schon oben gedacht ist, öftrer bei unserm Verf. gemacht haben, dem oft eine Stelle seines Autors nur Gelegenheit wird, etwas mit der vorkommenden Materie Verwandtes weiter auszuführen. Im zwölften Abschnitt gibt der gegründete Lessingische Tadel der Stelle in der Horazischen Ode ad Fortunam:

Te semper anteit saeva necessitas etc.

unserm Verf. die Veranlassung, eine neue Erklärung der ganzen Ode zu geben. Horaz soll, wie jener will, „ein Familienstück der Stadt Anzo, ein Altarstück in dem

Tempel dieser Stadtgöttin" dabei vor Augen haben; eine zu Anfange scheinbare Erklärung, der man das Sinnreiche nicht absprechen kann; aber wenn nur so manches in der Ode selbst nicht gegen diese Erklärung wäre, die zuletzt in eine überflüssige Hypothese sich auflöset, da doch die getadelte Stelle nach unsers Verf. eignem Geständniß auch bei seiner Erklärung (S. 143.) eine der frostigsten im Horaz bleibt. Indessen hält uns die folgende Bemerkung in eben dieser Nummer wieder schadlos, daß die Maschinen des epischen Dichters nicht allegorische Abstrakta seyn müssen, und es auch beim Homer nicht sind. Geschwinde wollen wir hier zur Erbauung mancher von unsern sogenannten schönen Geistern eine kleine Anrede unsers Verf. an sie anführen: „Homer's Maschinen," sagt er, „zeigen nicht blos „Gedanken, Worte, Handlungen, sondern ich sehe auch „aus der Art, aus dem Zusammenhange dieser Gedanken, „Worte, Handlungen, daß sie aus dem Innersten eines „Individuums fließen: der Poet bezaubert mich, daß, so „lange ich lese, ich ein solches Wesen glaube. Ihr Her„ren Allegoristen, ihr Namenschöpfer von Maschinen, „ihr Ideenbildhauer der epischen Dichtkunst — das thut „ihr nicht! ihr malet, ihr schildert; und so lese ich euch „auch als Maler, als Schilderer; nicht als Dichter, nicht „als zweite Prometheus, nicht als Schöpfer unsterblicher

„Götter und sterblicher Menschen.“ Wie manches schöpferisches Genie wird an einem solchen Machtspruch ein schreckliches Aergerniß nehmen! Wehe dem Verfasser der Wälder, durch welchen solch Aergerniß kommt!

Auch die 14. Nummer enthält manches Lesenswerthe über die Meinung: daß beim Homer das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen seyn soll. Unser Verf. bestreitet dies, aber wieder, wie uns vorkommt, zu allgemein und der Geschmack giebt auf Lessing's Seite die Entscheidung. *) Auch rechnen wir nicht zu dem hier vorkommenden Lesenswerthen, den zu viel Aufhebens machenden Ton und noch weniger den faden Witz des Verf., der S. 157—59 vorkommt. Vorzüglich gefallen uns wieder seine Gedanken (S. 184 fgg.) über eine deutsche Uebersetzung des Homer's. Einige im Laokoon zwar nicht übersetzte, sondern nur nach einzelnen Zügen vorgestellte Bilder aus diesem Dichter dünken ihm auch noch in dieser Vorstellung

---

*) Beiläufig merken wir S. 153 einen Druckfehler an, der die aus dem Laokoon (S. 130) angezognen Worte völlig unverständlich macht. Es steht hier: „Homer bearbeitet sichtbare und unsichtbare Wesen; dieser Unterschied kann die Materie nicht angeben.“ Es sollte heißen: diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben u. s. w.

so viel Leben zu enthalten, daß er an einer deutschen Uebersetzung durch einen Originalgeist nicht verzweifelt. Nur wo ist der Originalgeist, der sich einer solchen Arbeit unterziehen wird? — Selbst Lessing zeigt ihre aus der Natur unsrer Sprache unübersteigliche Schwierigkeiten, und nun mag der Verf. noch so artig darüber philosophiren; was hilft alle Theorie, wenn die Praxis ihr widerspricht? —

Von den noch folgenden Abschnitten dieses ersten Theils, gestehn wir ebenfalls, daß wir manche mit wiederholten Vergnügen gelesen. Denn wir sehn immer unsern Verf. seinem Schriftsteller in Gedanken folgen, oft einen, beiläufig geäußerten Satz weiter ausführen; und wenn auch sein Widerspruch irrt, so hat er doch zu sehr die Miene der Ehrlichkeit, als daß wir den Mann darin verkennen sollten, der, fern von kleiner Chikane, mit einer gewissen Begeisterung einem Werke nachzudenken sucht, an welchem nach seiner Sprache „die drei Huldgöttinnen unter den „menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, „der Poesie und der Kunst des Schönen geschäftig ge„wesen sind.“

Wir eilen in's zweite Wäldchen. Hier wird der Ton unsers Kritikus freilich heftiger. „Statt in kritischen „Wäldern,“ sagt er deswegen zu seiner Entschuldigung (S. 201) „habe ich ich oft in kritischen nugis herumwan-

„deln müssen; allein warum schreibt Hr. Klotz solche am „liebsten? warum hat er fast nichts als solche geschrieben? „warum spricht er bei ihnen in so vornehmem Tone? „warum läßt man sich von diesem Tone so überstimmen, „daß man sie als Offenbarungen Apollo's lobet?"

Wenn wir auch an dem Polemischen dieses Theils nicht weitern Antheil nehmen, als jeder Unpartheiische nehmen kann, der lächerliche Menschenfurcht oder Kabale verachtet; so müssen wir doch gestehn, daß unsers Kritikus Untersuchungen fast immer scharf, und seine Erinnerungen wichtig sind. Sein Gegner mag zeigen, ob er wirklich Gegengründe — lateinische Schimpfwörter, mit welchen wir die *Lectiones Venusinas* des Herrn Klotz überströmt sehn, hält der Unpartheiische nicht dafür — vorzubringen vermag.

Mit den *Epistolis Homericis* beschäftigt sich der Verfasser zuerst. Die Untersuchung, die er hier als Einleitung vorausschickt: „warum es für uns so leicht nicht sey, jetzt noch Homer zu beurtheilen," zeigt uns wieder den denkenden Mann. Er rechtfertigt darauf die angegriffne Episode Vulkan's beim Homer, und alsdann den Thersites und Ulysses, die jener als des epischen Gedichtes unwürdige gern aus dem Homer verbannt wissen möchte. Der friedfertige Leser, der den Angegriffnen nicht gern möchte fallen sehn, mag immerhin diese Stellen

überschlagen und nur im vierten und den folgenden Abschnitten Nahrung für seinen Geist in den Anmerkungen unsers Verf. über den Gebrauch der Mythologie in Religionsgedichten suchen. Wir versprechen ihm, er werde sie finden und auf des Verf. Seite treten, daß der mythologische Achtsbann in den homerischen Briefen, „der alle unsre Dichter aus der poetischen Republik treibt,“ (S. 117) höchst übereilt ausgesprochen sey. Das Resultat, das unser Verf. aus allen in diesen Werkchen gerügten Fehlern zieht, (S. 121) müssen wir doch zur Beherzigung hersetzen. Es mag zugleich statt einer Probe der schon oben erwähnten sonderbaren Schreibart dienen.

„Als homerische Briefe hat sein Buch, dem Inhalte „nach, der eines Theils nicht tief genug überdacht, andern „Theils gar zu gemein und auf allen Scheitwegen bekannt „ist, und dem Vortrage nach, der aus einer Parenthese „von Materie, levissimus transfuga! in eine andre fällt, „und keine erschöpft; in beiden haben die homerischen „Briefe nur den sicheren Nutzen, Homer durch eine feine „Figur, die man Ironie nennt, zu loben. Sie klagen ihn „als einen unzeitigen Lacher an, damit man es desto tiefer „bei ihm fühle: Alles sey bei ihm am rechten Orte. Sie „beschuldigen ihn der Ungeschliffenheit der Sitten seiner „Zeit, damit man in diesen die edle Einfalt so mehr be-

„wundre, liebe und kennen lerne. Sie fordern ihn vor, „daß er dem Leser manchmal beschwerlich falle; und um „so fleißiger übe ich mich, die Musik in ihm zu empfinden, „die eine Empfindung, wie eine Welle aus der andern „hebt und in eine dritte fortwälzt. Sie loben nur *παρεργα* an Homer, daß ich das eigentliche Wesen seiner „Muse desto inniger verehren lerne. Sie scheinen ihn nur „aus Parallelen fühlen zu wollen; ich liebe die Schön„heiten in ihm, die sich nicht plenis buccis vergleichen, „die sich kaum in Augenschein setzen, kaum in Worte ein„fassen; aber desto mehr an ihrem Orte, homerisch em„pfinden lassen. Sie nahmen seinetwegen Gelegenheit, die „Mythologie zu verbannen, und zu verkleinern; ich, die „Schönheit und poetische Congruität der homerischen My„thologie zu beherzigen. Sie halten es für die schönste „Nachlässigkeit, vom hunderten auf's tausendste zu kommen; „mein Homer, immer bei der Stange zu bleiben. — — „So will ich sie zuerst; alsdann den Griechen selbst lesen, „und ihm nachher jedesmal ein Stück dieser homerischen „Briefe opfern!

— — „animamque poetae
„His saltem accumulem donis, et fungar inani
„Munere — —"

O des bösen Kunstrichters, der dem Alterthumskenner durch ein so scharfes Urtheil mehr als e i n e u n a n g e n e h m e

Stunde macht und zum völligen Beweise seiner Bosheit dieses Urtheil vorher mit Gründen unterstützt hat!

Die zwote Schrift des Hrn. Klotz, welche dieser Theil prüft, ist: *de verecundia Virgilii.* Auch hier findet der Kritikus viel Unbestimmtes, viel zur Unzeit Gesagtes, oder um seine Worte (S. 168) beizubehalten: „bekannte Gemeinörter an unrechter Stelle; gelehrte Citationen, die nichts zur Sache thun; Maschinen von tausend Büchern, um eine Kleinigkeit fortzuspielen, die kaum „einen Fingerdruck verdient" und wie die Worte weiter lauten, die der wißbegierige Leser am angeführten Orte weiter nachlesen mag. Wir bemerken nur, daß der Verf. auch hier wieder die böse Gewohnheit beobachtet, seine Beschuldigungen zu beweisen. Immerhin mag das angegriffne Buch nach diesem Tadel stehen oder fallen — es steht und fällt seinem Herrn — uns bleibt auch hier das am wichtigsten, was der Verf. hin und wieder, besonders im 2 bis 4. Abschnitte von der Schamhaftigkeit und besonders ihrem Unterschiede bei verschiednen Nationen mit philosophischem Geiste sagt. Auch die Materialien, welche der Verf. zur Rettung des persönlichen Charakters Virgil's (S. 185—195) nach Art der Lessingischen Rettung des Horaz liefert, verdienen gelesen zu werden, wiewohl nach des Verf. eignem Geständniß schon im Heynischen Virgil, dessen S. 196 vorkom-

mendes Lob jeder warme Freund der Alten gern unterschreiben wird, ein Wink davon mit der dringenden Kürze gegeben ist, die wir in dieser Ausgabe, so oft wir sie zur Hand nehmen, bewundern.

Das letzte Stück dieses Theils ist Klotzen's *vindiciis Horatii* gewidmet. Auch hier finden wir viele Anmerkungen mitten unter dem bittern Tadel der genannten Schrift ausgestreut, die weiters Nachdenken verdienen. Der zweite, dritte und vierte Abschnitt dünken uns die wichtigsten. Wir enthalten uns aber um so viel mehr hier einer weitläufigen Anzeige der Erinnerungen des Verf. gegen Hrn. Kl. und seiner eignen Anmerkungen über des Horaz Oden, da wir vielleicht von beiden bei der Anzeige der nunmehr sich so nennenden *Lectionum Venusinarum* Gelegenheit haben werden, etwas zu sagen. Vorläufig aber wollen wir doch die Leser jenes neu edirten Büchleins auf unsern Kritikus — und zur Abwechselung auch auf die starken Verantwortungen des Angeklagten verwiesen haben! der Schluß dieses Theils führt wieder die Sprache der alten deutschen Freimüthigkeit. „Ich habe eigentlich," sagt der Verf. „nicht für auch nicht gegen Hr. Klotz ge„schrieben. Ist aber Jemand, der meinen Gründen Gegen„gründe, und meinen Zweifeln Beweise entgegen setzen „will: wohl! mein Name ist keine Sünde, ihn wolle man „also nicht errathen oder weissagen; wenn aber meine Schrift

„Sünde seyn soll, so bin ich der erste, sie auf den ersten „Wink zu prüfen; zu verdammen oder zu vertheidigen. „Nimmt aber Jemand zu dem elenden Mittel seine Zuflucht“ (Ei Herr Kritikus, wie argwöhnen sie das! Hrn. Klotzen's höfliche Anmerkungen in seinem Briefe vor den *Lectt. Venus.* ad virum amicissimum Christ. Hen. Schmidium daß Sie, ein paedagogus! mendacia foedam latinarum litterarum ignorantiam etc. etc. in ihrem Werke verrathen, werden Sie doch so böse nicht gemeint glauben) „die Sache in „Personellvermuthungen, in leere Allgemeinsätze, in Ne„bensachen, oder gar in die Gegend des Lächerlichen oder „der Pöbelschimpfe zu spielen, so erkläre ich mich, daß „ich dies als das sicherste Kennzeichen vom Treffenden „meines Urtheils ansehn und ruhig fortfahren werde. „Und“ —— Doch genug davon. Wir kommen jetzt zum dritten Wäldchen. „Noch über einige Klotzische „Schriften!“ Und hier wird nun zuerst dessen Beitrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen gewogen und — zu leicht befunden! Wenn ein Mann, wie unser Kritikus, zeigt, daß weder der Vortrag des Buchs gut, noch ein großer Theil der Kompilation richtig angebracht, daß ein Theil einem andern abgeborgt, der andre aber weder so ausgeführt sey, wie uns der vornehme Eingangston erwarten ließ, noch auf richtigen Grundsätzen beruhe; wenn

er Materialien an die Hand giebt, aus welchen etwas mehr als Flickwerk angeführt werden könnte: so ist, unsrer geringen Meinung nach, doch ein solcher Mann einen Augenblick als ein nicht ganz unwichtiger Beurtheiler anzuhören, und sein Ausspruch mag vielleicht einige Wahrheit mit sich führen. — Und unglücklicher Weise verfährt unser Verf. so. Armes Münzbüchlein! wie wird es um deine Ewigkeit aussehn, wie um den Mann, der sich vorgenommen hatte, „aus den Münzen gleichsam eine Geschichte des Ge„schmacks und der Künste zusammenzusetzen und ihre Blüthe „oder ihren Verfall aus denselben zu beurtheilen?“ — Aber zur Sache. Zuvörderst tadelt unser Kritikus im Allgemeinen den Vortrag des Buchs; er stellt eine Hrn. K. sehr nachtheilige Vergleichung an, wie ein Grieche geschrieben haben würde, und wie Kl. nicht geschrieben hat. „Ein Grieche“ sagt er am Ende dieser Vergleichung S. 20, „dachte selbst —— doch wozu der fortgesetzte Name eines „Griechen? Hr. Kl. ist kein Grieche, er läßt Andre für sich „denken und schreibt; ebendadurch aber wird, was Andre „gedacht haben, und er anzuführen beliebt, sein. Im Al„terthum ist seine Kunstmuse von Winkelmann, Lessing, „Du Bos, Caylus; und in neuern von Addison, Hage„dorn, Watelet, Du Bos und einigen andern Franzosen „so ganz besessen, daß, wie gesagt, immer Hr. Kl. spricht, „und fast immer ein Andrer durch ihn. Er weiset Andre

„durch Andre, Winkelmann durch Wacker, Lessing durch „Wacker, Caylus durch Winkelmann, und Lessing durch „Caylus zurecht; = = Ueberhaupt gehört hinter jede leid„liche Anmerkung ein fremder Name, und wo er nicht „steht, wollte ich ihm zuschreiben. Zu diesem Münzbüch„lein wenigstens dürfte ich nicht eben lange nachsuchen: denn „was Plato zum Antimachus sagte, würde ich hier zu „Addison sagen können: hic mihi instar omnium! und „Addison, welch ein guter Tröster! u. s. w." Arge Beschuldigungen, wir gestehen es; aber noch ärger, daß sie erwiesen sind! Denn, nachdem unser Verf. im zweiten Abschnitt sich der allerdings in Vergleich mit Hr. Klotz einfältigen Münzkenner angenommen hat, „die (S. 9 des „Beitrages) ein aufrichtiges Mitleiden verdienen, weil „ihnen das Vermögen versagt ist, bei ihrer Gelehr„samkeit zugleich das Vergnügen zu genießen, welches An„dern" (lies dieses Büchlein mein Leser, so kennst du einen und zwar den ersten unter diesen Andern!) „welches Andern ein guter Geschmack gewähret;" so wird er endlich zum Pfau an der stolzirenden Krähe. Aus dem wohlbekannten Joseph Addisson und dessen eben so wohlbekannten Gesprächen von den alten Münzen, führt er ganze Stellen an, wo der Engländer und Deutsche bewundernswürdig neben einander hertraben; „aber keine Nationalwette!" setzt er hinzu, „der Deutsche kommt gewiß vor."

Denn, wie billig, nimmt der Deutsche einen blumenreichern und angenehmern Weg; nur zuweilen kommen sie wieder zu nahe zusammen, und zwar so nahe, daß unser Kritikus auf den boshaften Einfall geräth, eine ganze Klotzische Stelle einer Addisonischen gegenüber zu setzen, um dem Leser die Sache ein wenig zu erleichtern. Nur gesteht er, daß Addison immer Addison bleibt, der Unsre hingegen gelehrt wird, der Fürsten angiebt, was sie ihren Künstlern aus Lichtwer's Fabeln und Lucian antworten sollen; in patriotische Seufzer geräth, zwar den Wunsch des Ajax nicht wiederholen will, aber doch für Deutschland ein Reimgebetlein thut ꝛc. ꝛc. „Und genug," schließt er endlich S. 43, „das Merkwürdigste bei Hr. Kl. in Vergleichung alter und „neuer Münzen ist Addison jämmerlich geraubt, jäm„merlich, denn der Britte redet bestimmt, bündig, angenehm; „der kopirende Deutsche kopirt und kompilirt unordentlich, „unbestimmt, mit schönem Nonsense durchstückt! O Ehre „unsrer Nation und Zeiten!" Nur zwei böse Streiche spielt nach S. 44 und 46 Addison seinem deutschen Mitwandrer. Jener läßt seine redenden Personen nach ihrem eignen Charakter sprechen. Der eine macht Einwürfe, der andre beantwortet, der dritte hält beiden das Gleichgewicht, und aus diesem Kontrast und den Wendungen des Dialogs wird das schöne Ganze, das Leben des Stücks. Aber Kl. spricht immer in seiner Person, schilt immer in seinem Na-

men — — „ei! da ist der schöne bunte Rock fertig, Farbe „über Farbe, Lappe an Lappe, Tuch über Seide, und Lein„wand über Tuch — ei! da ist der schöne belesene gute „Ton des Herrn Klotz.“ Noch ärger aber ist's, daß A. seinen deutschen Freund immer von seinem Wege ablockt und „da dieser doch durchaus mit ihm nicht einen Weg „nehmen will, und sich also wieder besinnt, um zurück zu „reisen, und immer sorgfältig die Spuren vertritt, auf de„nen er zu ihm gekommen“ und immer doch zu ihm zurück kommt: so hat er endlich gar keinen Weg. Es ist lustig anzusehen, wie ihm der Kritikus auf diesen Irrwegen S. 47 fgg. nachschleicht! Doch wir sind es müde, ihn dahin zu begleiten, und erfreun uns lieber über die in den folgenden fünf Abschnitten von dem Verf. beiläufig geäußerten Gedanken: von den Vorzügen der griechischen Numismatik, wie weit sich aus Münzen auf den Geschmack einer Nation schließen lasse; ob eine Münze die Denkungsart des Fürsten schildere, (ein herrlich von Herrn Klotz S. 15 und fgg. verwirrter Satz, dessen ungereimte Folgen unser Verf. S. 99 fgg. zeigt) und besonders über den letzten Abschnitt, daß Münzen, wenn sie vom Geschmack der Nation zeugen sollen, ein Werk des Publikum, und ein freies Kunstwerk seyn müssen. Freilich macht auch hier der Beitrag eine so traurige Figur, daß wir ihn nicht ohne Mitleiden die scharfen Streiche unsers Kritikus empfangen

sehn. — — Doch ehe wir auf immer von diesem Büchlein Abschied nehmen, beklagen wir noch von ganzem Herzen, daß sich Hr. Lessing vom Hrn. Geh.-Rath Klotz aller seiner S. 17 fgg. angewandten gelehrten Bemühungen ungeachtet, eines bessern in Ansehung der Perspectiv der alten Künstler nicht hat wollen belehren lassen, wie wir mit vieler Betrübniß aus L. verstocktem Widerspruch im ersten Theil der antiquarischen Briefe S. 54 fgg. wahrnehmen müssen!

Der Schluß des dritten Theils der Wälder beschäftigt sich hauptsächlich mit einigen Urtheilen über die Klotzischen *Acta litteraria*. Auch hier kommen beiläufig manche gute Anmerkungen vor, nur wünschten wir, daß der Verf. wie im ersten Theil wichtigern Werken seine Untersuchungen widme. Denn viele derselben werden gewiß auch dann noch gelesen werden, wenn jene unwichtigen, von selbst sterbenden Werkchen, Beiträge und Urtheile längst in verdiente Vergessenheit gerathen sind.

Sp.

50.

Kritische Wälder

oder

Betrachtungen

über die

Wissenschaft und Kunst des Schönen.

~~~~~~

Viertes Wäldchen

über Riedel's Theorie der schönen Künste.

Unus erat toto naturae vultus in orbe
quem dixere Chaos! — — —

Ovid. Metamorph.

1769.
~~~~~~

I.

Die Grundbegriffe unserer neuen Modephilosophie sind, wie alle guten Dinge, drei: hier sind sie mit Hrn. Riedel's Worten: „Der Mensch hat dreierlei Endzwecke, „die seiner geistigen Vollkommenheit untergeordnet sind, „das Wahre, das Gute und das Schöne."

„Für jeden hat ihm die Natur eine besondere Grund„kraft verliehen, für das Wahre den sensus communis, für „das Gute das Gewissen und für das Schöne den Geschmack."

„Der sensus communis ist das innere Gefühl der „Seele, wodurch sie ohne Vernunftschlüsse von der Wahr„heit oder Falschheit einer Sache unmittelbar überzeugt „wird. Das Gewissen ist eben dasselbe von dem, was „gut und böse ist, und der Geschmack eben dasselbe von dem „Schönen, wo es sich findet, unmittelbar überzeugt zu werden."

Unmittelbar überzeugt zu werden? haben die Worte einen Sinn: so wollen sie sagen, ohne Schlüsse, ohne Urtheile, blos durch eine einfache Empfindung überzeugt werden. Und wovon könnte uns eine einfache Empfindung überzeugen? Nicht anders als von einer Ein-

zelnheit, von einem Inselbegriffe. Zween Begriffe verbinden, oder trennen, wäre schon urtheilen; zwei Urtheile verbinden, um in ihnen das dritte zu erkennen, wäre schon schließen: und hier soll nicht geschlossen, nicht geurtheilt, sondern unmittelbar empfunden werden. Was also eine einfache Empfindung, ein unmittelbares Gefühl in mich bringet, kann nichts als einfache Empfindung, nichts als einzelnes Gefühl seyn. Hier muß die Sprache so die Worte wiederholen, wie sich die Ideen wieder erneuern: und wenn ich von tausend Dingen so überzeugt würde, tausend Inselbegriffe, tausend einzelne Gefühle, ein unverbundnes Chaos von Empfindungen und Eindrücken.

Lasset uns unsre Analyse verfolgen. Alle diese unverbundnen Eindrücke, von welcher Art und Klarheit wären sie, wenn sie nichts als solche wären? Natürlich die dunkelsten Gefühle. Eine Sache nur im mindesten klar erkennen, heißt schon sie unterscheiden; und keine Unterscheidung geschieht ja ohne Urtheil und ein Urtheil ist ja kein unmittelbares Gefühl mehr. Gar etwas deutlich erkennen: dazu gehört schon sogar die klare Erkenntniß der Theilbegriffe, als solche, als Merkmale des Ganzen, folglich die Handlung des innern Vernunftschließens; und Hrn. Riedel's inneres Gefühl soll durchaus ohne Vernunftschlüsse überzeugen: die dunkelste Ideenart also oder kein Chaos ist dunkel. . . . .

Es ist vielleicht der einzige und beste Nutzen der Vernunftlehre, wie wir sie haben, daß sie durch das Zerlegen der Begriffe, den Irrthum wenigstens evident machen kann; wenn sie ihn schon nicht vermeiden lehrte. Lasset uns also Herrn Riedel's Grundbegriffe weiter zergliedern. Wir sahen, daß sie blos einzelne Empfindungen geben konnten, daß diese Empfindungen von der dunkelsten Art seyn müssen; noch einen Schritt, und siehe! den offenbaren Widerspruch, den augenscheinlichen Irrthum. Eben sie sollen doch Abstrakta erkennen lehren? und so zusammengesetzte, feine, verflochtne Abstrakta, als das Wahre, Schöne, Gute? Und sie sollen davon überzeugen? d. i. vernünftig mit Ursachen, Merkmalen, Gründen uns dessen sichern? Wie? und das Alles ohne Urtheil, ohne Schluß? das Alles soll ein blindes, dunkles Gefühl thun? Ueberzeugen, von Wahrheit und Falschheit, von Gut und Böse, von Schön und Häßlich unmittelbar, durch einen dunkeln Zug, ohne Vernunftschlüsse, und doch überzeugen? Wer hier den offenbaren Widerspruch in Bindung solcher Begriffe nicht sieht, der siehet nichts. Herr Riedel ist in einer ärgern Verwirrung, als wenn er behauptete, daß das grobe Gefühl unsrer Augen, das z. E. auch ohne Licht, in der größten Dunkelheit wirket, das sich äußert, wenn ein Strauch oder ein Schlag dies Auge trifft, daß dies grobe Gefühl eben das wäre, was wir Gesicht nen-

nen, und daß wir also kein Licht zu sehen nöthig hätten. Hr R. irret sich eben so grob in Absicht auf das Gesicht der Seele, auf den innern Sinn des Erkennens und Gefühls.

Das folgt aus der Entwicklung der Riedel'schen Begriffe selbst; jetzt näher an die Erfahrung. Unmittelbar durch ein innres Gefühl bin ich eigentlich von nichts in der Welt überzeugt, als daß ich bin, daß ich mich fühle. Diese Wahrheit allein wird ohne Schlüsse innerlich erkannt, und der Skeptiker, der sie einen Augenblick leugnen, d. i. der die unmittelbare Ueberzeugung eines Gefühls in Urtheilen und Schlüssen erwiesen haben wollte: der wäre um einen Grad ein größerer Thor, als es der entschlossenste Egoist und Idealist seyn können. Er will das Ich durch Vernunftschlüsse erwiesen haben, was doch selbst diese Vernunftschlüsse machen müsse: er will an Vernunftschlüssen nicht zweifeln und zweifelt an der Basis von Empfindung, worauf sie ruhen, und die sie blos modificiren können: er ist, wenn er seyn könnte, ein Thor. Dies innere Gefühl also ist der erste und wahre sensus communis der Menschheit, der unmittelbar und ohne Schlüsse und Urtheile erlangt wird.

Die Ueberzeugung davon, daß Etwas außer uns sey, ist von andrer Art, deren Unterschied so schwer zu charakterisiren ist, als der Unterschied zwischen Innen und

Außen; indessen nach Ueberzeugung und Gefühl. Der Streit mit den Idealisten ist, recht erklärt, nur immer Wortstreit, daß das Außer uns, kein In uns sey, und wenn also auch die Vorstellungsarten von Körpern nichts mehr als Vorstellungsarten und bequemere Formeln unserer Charakteristik wären: so haben sie sofern, als unentbehrliche Hypothesen, äußere Gewißheit. Eine andre können sie nie haben, so lange ich Sinn durch Sinn, Körper durch Körper, ein Aeußers durch ein Aeußers erkennen muß, und so lange ich also zu den Organen, und ihrer Stimmung unter sich, selbst Vorstellungen von Außen nöthig habe. Es bleibt dies also ein äußeres Gefühl, und als solches ein erster und wahrer sensus communis der Menschheit, der nicht durch Schlüsse und Urtheile erlangt werden kann.

Wohlan aber! nun gebrauche ich meine Organe in Folge und Mannigfaltigkeit: siehe da eine Menge Inselbegriffe, ohne Ordnung, ohne Zusammenhang, ohne Brücken und ohne Dämme. Sie sollen gereihet, sie sollen verbunden werden — ei! nun wirkt mein inneres Gefühl nicht mehr allein: ich lerne verbinden und trennen: siehe da! eine reflechirte Wirkung der Seele: ich urtheile. Etwas außer mir, mit der Empfindsamkeit meiner Organe zu fühlen, war Gefühl; die mindeste Unterscheidung in diesem Etwas, schon Urtheil; die mindeste deutliche Unter-

scheidung in dem, was erst Urtheil hieß, ist eine Doppelreflexion der Wirkung der Seele und also schon Schluß, schon Vernunftschluß. Sobald ich nicht eigensinnig seyn will, um Name und Bezeichnungen zu verwerfen, die Jahrtausende durch angenommen sind: sobald ich nicht blind seyn will, um Wirkungen der Seele zu vermischen und durcheinander zu werfen, die so verschieden sind, als der einfache Sonnenstrahl von dem einmal und zweimal gebrochenen: so sehe ich hingegen noch nicht den mindesten Einwand gegen die Wahrheit.

Wohl aber sehe ich auf der andern Seite eben hiemit den Grund des entgegengesetzten Irrthums, und kann ich den sehen: kann ich nicht blos zeigen, daß es Irrthum sey, sondern auch, woher der Irrthum komme; so ist er gleichsam doppelt widerlegt. Ich bin nicht blos Philosoph gegen, sondern auch über ihn geworden: nicht blos sein unförmlicher Körper, sondern auch die Entstehungsart dieser Mißgestalt ist augenscheinlich.

Vorausgesetzt also nichts als den Unterschied zwischen Empfindung, Urtheil und Schluß; lasset uns in unsre Kindheit zurückgehen: die ersten Begriffe von den Körpern, z. E. ihre Undurchdringlichkeit, Farbe, Figur, wie haben wir sie erlangt? unmittelbar durch ein einzeln Gefühl? Nichts minder! durch viele einzelne Gefühle, durch das lange Gegeneinanderhalten derselben, durch Verglei-

chung, und Urtheil, blos dadurch lernten wir sie bis zur Ueberzeugung.

Der Begriff von Größe, von Weite, von Entfernung, scheint Empfindung, unmittelbares Gefühl: daß er's aber nicht sey, das zeigen unsre oftmaligen Irrthümer und die kleinsten Versuche mit Reflexion. Sie zeigen, daß alle diese Ideen Urtheile, spätgefaßte Urtheile, die Folgesätze aus vielen, anfangs verfehlten, und noch oft fehlenden Schlüssen sind. Und sind dies die einfachsten, sinnlichsten Begriffe von Körpern, die der unmittelbaren Empfindung durch die Organe so nahe zu liegen scheinen: sind sie nicht blos durch ein unmittelbares Gefühl, sondern durch viel Vergleichungen und Schlüsse gebildet worden: wie denn die allgemeinsten, feinsten Abstrakta? Wenn ich Weite, Größe, Entfernung eines Körpers schon nicht eigentlich sehen kann; sondern schon urtheilen, schließen muß; wie denn Wahrheit, Falschheit, Gut, Böses, Schönheit, falschen Geschmack nicht beurtheilen, nicht schließen, sondern unmittelbar empfinden, wie ich's empfinde, daß ich denke, daß ich bin? Welch ein unaufgeräumter Kopf! welch ein Schwall von Begriffen!

Aber freilich! von der ersten Kindheit an haben wir uns an's Denken, und an die mancherlei Arten des Denkens, und an alle Arten unter einander gewöhnt, daß so wie bei allen Gewohnheiten, auch endlich bei dieser,

das Bemerken und Unterscheiden der Theilhandlungen, die wir gewohnheitsweise verrichten, schwer fällt. Wir haben von der ersten Lebenszeit an gedacht, geurtheilt, geschlossen, alles dies oft wechselsweise, untereinander, zusammen; Alles hat sich also in einen Knoten verwickelt, oder vielmehr, die mancherlei Fasern so fest in einen Faden zusammengewebt, daß er wirklich, wenn man ihn nicht genau zertheilt, als ein einfacher Staubfaden das Auge betrügen kann. In der Schnelligkeit und Gewohnheit urtheilen wir, schließen wir, und glauben noch unmittelbar zu empfinden: wir lassen Mittelglieder aus, und der Schluß scheint ein simples Urtheil: wir verdunkeln den Zusammenhang der Begriffe, und das Urtheil scheint unmittelbare Empfindung. Die ersten Begriffe von Farbe, Figur, Weite der Körper lernten sich blos durch ein langes Gegeneinanderhalten einzelner Empfindungen; allein eben durch das lange Gegeneinanderhalten wurden sie uns geläufig: die Mittelglieder zwischen ihnen verdunkelten sich: sie blieben als simple unmittelbare Empfindung, und so nehmen wir sie in Gebrauch, im Uebersehen der Anwendung, in der fertigen, schnellen, unbemerkenden Gewohnheit. Wie aber? soll sie der Weltweise so nehmen? eben er, der bedächtige, forschende Zergliederer der Seele? Wie, wenn die Seele eines Newton's in ihren mathematischen Offenbarungen, mit ein-

mal Glieder hinüber wegschauet, über viele Mittelsätze sich mit innerer gewohnter Stärke wegwirft, und das als unmittelbare Folge erblicket, wo sein Ausleger in der Schlußkette noch manches Glied zwischen inne zu stellen hat, um den Zusammenhang zu zeigen, wo der Schüler noch bei jeder Zwischensprosse sehr mühsam zu klettern hat, um die ganze Leiter zu ersteigen — wie? die verschattete Zwischenreihe von Begriffen in der Seele Newton's, wird sie denn durch die Verschattung, durch das feurige Ueberhinsehen denn an sich vernichtet? verneinet? weggeräumt? oder ist sie nicht wirklich noch da in der Kette, und zeigt sich dem Auge des einzelnforschenden Kommentators, des langsam lernenden Schülers unentbehrlich? Und wenn die Seele eines Kindes, (in ihrer Sphäre so groß, wie die Seele Newton's!) durch eine lange Gewohnheit zu denken, zu urtheilen, zu schließen endlich gewohnheitsmäßig, ohne sich immer des Unterschiedes bewußt zu seyn, wirket, hört denn damit der Unterschied an sich auf? und für den Philosophen auf, der die Grundkräfte und Grundwirkungen der Seele eben aufzählen, eben unterscheiden will? — — Mich dünkt, die Quelle der Unbestimmtheit ist fühlbar genug.

Vielleicht aber war es Hrn. R. hier nichts an Bestimmtheit gelegen. Vielleicht wollte er mit seinen Erklärungen nichts, als in schöner Verwirrung Folgendes sagen,

daß wir uns unserer Urtheile und Schlüsse nicht immer deutlich bewußt seyn, daß wir ohne dieses Bewußtseyn die Wahrheit und Schönheit und Rechtschaffenheit lebhafter erkennen und fühlen und wählen, weil wir voll vom Objekt die Mittel unsrer Wirkung gleichsam vergessen, und des Formellen unsrer Erkenntniß unbewußt, das Materielle so lebhafter umfassen. Vielleicht wollte er sagen, daß die Natur gut gehandelt, daß sie den mittlern Grad der Menschheit auch auf dieser mittlern Stufe von gewohnter Fassung der Seele, zwischen dunkeln und deutlichen Ideen stehen lasse: daß dieser mittlere lebhafte Grad eben die Horizonthöhe sey, die wir gewöhnlich in Sachen der Erkenntniß sensus communis, in Sachen des Rechts und Unrechts Gewissen, bei Gegenständen des Schönen Geschmack nennen: daß diese Ausdrücke nichts als ein habituelles Anwenden unsres Urtheils auf Gegenstände verschiedener Art bedeuten = = doch was träume ich, was Hr. Riedel habe sagen wollen, da er eben diametralisch das Gegentheil sagen will: denn eben diese drei habituelle Anwendungen einer Geisteskraft macht er, und das ist sein Zweck, sein Verdienst, seine Verbesserung der Philosophie, zu Grundkräften der Seele.

Und so wird, was voraus blos logische Unbestimmtheit war, wahrer psychologischer Unsinn. Die drei Mißgeburten von Ideen, ein unmittelbares Gefühl, das ohne

Vernunftschlüsse, und doch überzeugt, und zwar von den feinsten Abstraktionen des menschlichen Geistes, von Wahrheit, Schönheit und Güte, überzeugt; diese Geschöpfe einer verwirrenden Reflexion werden Grundkräfte, erste unaufzulösende Grundkräfte, und kommen, gleichsam auf wasserebnem Boden der Seele neben einander. Neben einander? Sensus communis, Geschmack und Gewissen als Grundkräfte neben einander? Wie, so wirkt doch jede, als Grundkraft für sich? So ist sensus communis ohne Geschmack, und Gewissen ohne sensus communis möglich? So sind Geschöpfe möglich, die Geschmack ohne Verstand, und Verstand ohne Gewissen haben? Die Gefühl für das Gute und Böse, andre für das Schöne und Häßliche haben können, ohne einer Empfindung des Wahren fähig zu seyn? O des Psychologen, des Psychologen! Er weiß sich Geschmack und Gewissen ohne sens. comm. Er findet in beiden nichts, aus diesem erklärt zu werden. Er kann sie ohne diesen als Grundkräfte erklären, ordnen, vielleicht auch schaffen — o des Psychologen!

Der Geist nimmt gleichsam unvermerkt eine finstre sombre Miene an, wenn er, nachdem er die Seelenlehre in der Simplicität und Nettigkeit und genauen Präcision betrachtet hat, in welche sie die Schüler Leibniz' gestellet, und in welcher Mendelssohn und Sulzer so manche Paradoxe insonderheit im Felde dunkler und ver-

worrener Ideen aufgekläret haben, wenn er von dem Anschauen dieses durch seine edle Simplicität großen Gebäudes mit Eins in den Crusisch-Riedel'schen Irrgarten soll, wo Grundkräfte über Grundkräfte wild verwachsen dastehen, wo die zusammengesetztesten und verwickeltsten Fertigkeiten der Seele Grundempfindungen werden, aus denen Alles, was man will und nicht will, folget, wo die menschliche Seele ein chaotischer Abgrund innerer unmittelbarer Gefühle und die Weltweisheit eine empfindsame dunkle Schwätzerin wird — o Schwätzerin, du bist keine Philosophie mehr, die du alle Philosophie tödtest!

2.

Alle Philosophie tödtest? und Hr. Riedel bauet gar auf jede seiner Grundkräfte eine eigne neue Philosophie, die so abgetrennte Gebäude seyn sollen, wie ihre Grundlage abgetrennte Kräfte sind — die Philosophie des Geistes, des Herzens, des Geschmacks. Wir wollen an sie hinan und ihre Säulen prüfen: lasset uns aber ja hüten, daß sie nicht gar in ihrem Fall auf uns stürzen.

Das Wesen der Philosophie ist, Ideen, die in uns liegen, gleichsam hervorzulocken, Wahrheiten, die wir nur dunkel wußten, zur Deutlichkeit aufzuklären, Beweise, die

wir nicht in allen Mittelursachen helle faßten, zu entwickeln. Zu Allem gehören Urtheile und Schlüsse: Urtheile, die von der Vergleichung zweier Ideen anfangen, und in ihrer Entwicklung so lange fortschließen, bis die Verhältniß beider gegeneinander offenbar wird. Hierin beruhet das Wesen und die bildende Kraft aller Philosophie, daß ich durch sie Wahrheiten, wenigstens in einer Evidenz, in einer Gewißheit sehe, die ich voraus gar nicht, oder wenigstens nicht so klar, so deutlich — sahe: daß ich durch sie Urtheile des Geschmacks mit einer Gewißheit fälle, und Schönheiten in einem Lichte unterscheide, in dem sie mir voraus nicht erschienen; daß ich das Gute und Böse, in dem Ursprunge, in der Gestalt und in den Folgen seines Wesens einsehe, wie ich's schlechthin voraus nicht erblickte: das ist die Bildsamkeit der Philosophie und siehe! sie ist weg über den Riedel'schen Grundkräften. Ein unmittelbares Gefühl ohne Vernunftschlüsse läßt sich nicht aufklären, läßt sich nicht entwickeln, und wenn es sich auch ließe, wozu der lange unnütze Umweg? Ist's ein unmittelbares Gefühl für Wahrheit, Schönheit und Güte, das mich ohne Kultur und Vernunftschlüsse zu diesen drei so hohen Zielen der menschlichen Seele hinwirkt; wohin weiter, wohin in der Welt höher, als zur Ueberzeugung dessen, was Wahr, Gut und Schön ist? „Der sensus com-„munis lehrt jeden Menschen so viel Wahrheit, als er

„braucht, um zu leben, und das Gute nicht zu verkennen.“ So viel, als er braucht? zu leben? und das Gute nicht zu verkennen? ich ergänze die unausstehlichen Unbestimmtheiten dieser Worte: ich denke mir etwa ihre Ideen: und habe ich an meinem innern Gefühl so viel; Dank dem Denker für seine Grillen! Ich habe nicht blos den Probierstein; ich habe die Quelle aller Wahrheit; ich habe alle Wahrheit selbst in mir; ich habe ein inneres Licht, ein unmittelbares Gefühl, auf welches der mittelbare Kram des Philosophen erst weitläuftig soll zurückgeführt werden: ich danke. Mit der Philosophie der Herzens nicht anders: wenn mich mein Gefühl sicher leitet, wozu System? wenn es mich unmittelbar zum Guten führet, wozu philosophische Aufmerksamkeit? wenn ich ein innerliches Licht habe, was mich erwärmt, erschüttert, durchflammt: wozu das Schattenwerk abgezogner Begriffe und kalter Schlüsse, die vor meinen Augen spielen, und nichts als schwache Rückprallungen meines innerlichen Lichts sind? Vollends die Philosophie des Geschmacks? man lese Riedel's Briefe über das Publikum, und man wird ihre Achtserklärung feierlich finden. Alle Philosophie hört also auf: lebe wohl unnütze Schwätzerin! wir sind im Reiche vernunftloser Instinkte, in den Abgründen unmittelbarer Züge, und dunkler Schwärmereien! Verlasse uns, du, die du nicht anders als auf lichten Höhen wohnest, um die Welt zu erleuchten: verlasse

uns in unserm Vaterlande, in dem wir uns so wohl befinden, in der dunkeln Höhle Platon's.

Und wenn ich zum Unglück ein Geschöpf wäre, das diese Gefühle nicht hätte, wenigstens nicht in der Stimmung mit meinen Nebengeschöpfen hätte; wo bleibt alsdann in der Schöpfung der Wesen das gemißbrauchte Wort Ueberzeugung? Nicht ihr Schatte ist denkbar: das Wahre, Schöne und Gute ist qualitas occulta: wer sie fühlt, mag sie fühlen; wo nicht — wer kann helfen, wer kann überzeugen? Der Philosoph, dieser sonst so mächtige Gebieter über den unabhängigsten Theil unserer Seele, Vernunft und Freiheit; der Philosoph nicht. Er hat den Wunderstab seiner Einwirkung, seiner Umwälzung, seiner Verwandlung menschlicher Seelen verloren: seine Philosophie ist keiner Vernunftschlüsse, mithin keiner Beweise, mithin keiner unentweichlichen Ueberzeugung fähig. Du so; ich fühle anders — wir gehen auseinander. C . . . fühlt so viel fremde Geister in seine Seele wirken, fühlt bei jeder Gattung, was es für ein Geist sey, fühlt, auf wie viel Arten er wirken könne — er fühlt's! Was sich nicht anders, als wahr fühlen läßt, ist wahr — meinetwegen! ist wahr! wir gehen aus einander. Klotz ruft sich selbst zu: Hr. Geheimderath Klotz, Sie schreiben schön, o sehr schön! neu, vortrefflich, gründlich, göttlich — ich fühle es! Was

sich nicht anders, als schön fühlen läßt, ist schön — ist schön! meinetwegen: aller Widerspruch hört auf! Und du, Philosoph der Tugend und Religion, der du mich vom Laster und Elende zurückrufen, zurückreißen willst, ach! die Stimme deiner Zurechtweisung, deiner Aenderung schreiet sich matt: mein sittliches Gefühl ist anders gestimmt, wie das deinige: siehe hier! Die Sympathie für das Laster in meiner Brust: sie reißt mich ohne Vernunftschlüsse fort, wie kann sie durch Vernunftschlüsse geändert werden. Die Tugend ist unmittelbares Gefühl: in mir ist's das Laster, ich handle nach der Mechanik meines Herzens. — — — Man darf Folgen von der Art nur zeigen, um ihren Grund zu verwerfen und zu verabscheuen, und eine Philosophie mit solchen Grundkräften und obersten Grundsätzen nur etwas überdenken, um ihr geradezu den Eintritt in die Seele zu versagen, wie Plato den verderblichen Dichtern.

An einzelnen Sätzen, Lehren und Beweisen, gebe ich's gern zu, daß sich in der Wolfischen Philosophie noch Vieles ändern lasse, so wie bereits Manches mit Grunde in ihr geändert ist: ich gebe es gern zu, daß es nie Geist der Weltweisheit werden müsse, Lehren und Hypothesen nachzubeten und nachzubeweisen; aber wenn unsere großen Antiwolfianer dieser Philosophie denn auch *nichts*, auch nicht Grundsätze zu denken; wenn sie der

Vernunft auch nicht ihre ersten Axiome lassen, und Alles, Principien, Methode und die Vernunft selbst zu Sektengeist machen wollen; so sehe man nur das an, was sie in die Stelle setzen, um zur Wolfischen Philosophie, den Grundsätzen nach, zurückzukehren. Mir hat jederzeit die Baumgarten'sche Psychologie eine reiche Schatzkammer der menschlichen Seele geschienen, und ein Kommentar über sie mit der dichterischen Anschauungsgabe eines Klopstock, mit der gelaßnen Bemerkungslaune eines Montagne, und mit seinem ruhigen Blick auf sich selbst in der Sphäre des guten Verstandes; in den höhern Gegenden endlich mit dem scharfen Blick eines zweiten Leibniz: ein solcher Kommentar wäre ein Buch der menschlichen Seele, ein Plan menschlicher Erziehung und die Pforte zu einer Encyklopädie für alle Künste und Wissenschaften. So viel Ordnung und Genauigkeit in Bestimmung der Seelenkräfte: so viel Reichthum an psychologischen Aussichten: so eine allweite unerschöpfliche Natur menschlicher Seele, als er übersehen läßt: sind sie nicht Lockung gnug für einen Forscher sein selbst, nach solchem Plan, nach solchen Aussichten, in den Grund seines Busens zu steigen, neue Erfahrungen zu suchen, und sie auf ihn zurückzuleiten? Alsdann, welche strenge Grundbegriffe wird er finden! welche feine Entwicklung derselben zu jeder Modification jeder Seelenkraft! welche Errichtung des Baues der menschlichen

Seele, in Simplicität, Ordnung, Reichthum und Schönheit auf einer einzigen, ebnen, festen Basis. Die Gabe zu definiren kenne ich bei keinem Philosophen in kürzerer bündigerer Vollkommenheit, als bei Aristoteles und ihm; ja, wenn ich sie nie geschätzt hätte, so würde ich sie bei dem Riedel'schen Definitionsgeiste schätzen lernen. So manche Homische Erfahrungen, die unsre Deutsche wieder für neu aufnahmen, hatte ich lange bei ihm in einer genauern Sprache gekannt: Manches, womit sich unsre neue Schönphilosophen seitenlang brüsten, liegt bei ihm oft in einem Worte, in einer stillen Erklärung: und wenn man nicht klein genug ist, um sich an dem erniedrigenden Namen, seinem „untere Seelenkräfte" zu stoßen: so wird man ihn als den ersten Philosophen neuerer Zeit finden, der in diese Gegenden der Seele eine helle philosophische und oft dichterische Fackel getragen. — — Ich halte es mir für eine Ehre, aus Ueberzeugung dem Schatten dieses Mannes stille Weihrauchkörner zu streuen, zu einer Zeit, da man ihn für einen blödsinnigen, fühllosen Demonstranten angeben darf, und sich's für ein Verdienst hält, seine Philosophie zu verläumden. Wer nur einige neue Modeschriften gelesen hat, wird mich nicht fragen wollen, wie jener Spartaner den Lobredner des Herkules: Wer tadelt ihn? da ihn jetzt Jeder tadelt, der ihn nicht verstehet.

Lasset uns statt seiner die Riedel'sche Methode der Philosophie sehen. Hier soll's erster Grundsatz seyn: „was Jedermann als wahr denken muß, ist wahr!" und dieser Grundsatz ist nicht blos kein Grundsatz, sondern das förmlichste Bekenntniß, daß seine Philosophie keine Grundsätze habe und leiden könne. Die Regel: „was Allen gefallen muß, ist schön!" ist keine Grundregel einer Philosophie: sie sagt nur, daß die Philosophie des Schönen keine Grundregel habe, und daß es also keine Philosophie des Schönen gebe. In seiner Aesthetik sind also das Schöne und Häßliche zwo unmittelbare Gefühle, zwo unaufzulösende Empfindungen. Aus ihnen soll Alles hervorgeholt werden, wie aus der magischen Laterne der Theosophen: mit ihnen soll philosophisch und zugleich so wunderschön gedacht werden, daß man eine wahre Seltenheit in Hrn. Riedel's Vergleich zwischen den Philosophen und Schöndenkern in seiner Einleitung zur Theorie selbst lesen mag. Mit ihnen soll so schön geschrieben und so innig herauf empfunden werden, daß man ja in Schönheit keine Wahrheit suchen solle und Niemand mehr Spott erhält, als der elende Tropf, der Denker. Das ist die hervorgefühlte Riedel'sche Philosophie des Geschmacks, nach dem vortrefflichen obersten Grundsatz: „was sich nicht anders, als schön fühlen läßt, ist schön!" Greife zu, wer Lust hat!

3.

In den Briefen an und über das Publikum, die aber im Inhalte und Vortrage wohl unter der Würde des Publikum seyn dürften, an das, und über das er schreibt, hat Hr. R. sich mehr über seinen Begriff der Aesthetik erklären, oder vielmehr zeigen wollen, daß er von ihr ganz und gar keinen Begriff gehabt. Er findet drei Wege der Aesthetik, die er den Aristotelischen, Baumgarten'schen und Homischen zu nennen beliebt, wo der Grieche seine Gesetze aus dem Werke des Meisters, der Deutsche, der elende trockne Baumgarten aus der Definition, der Britte aus der Empfindung genommen hätte; und auf keinem von Dreien findet unser große vierte Schöpfer, Aesthetik. Auf keinem von Dreien? und sind denn alle drei Wege — ich will nicht fragen, ob sie den gedachten drei Männern ausschließend zugehören — sind sie denn an sich selbst ausschließend? Kann ich, indem ich das Kunstwerk eines Meisters, ein zweiter Aristoteles, zergliedere, nicht eben denn auch auf meine dadurch erregte Empfindung, mit Homischer Stärke, merken, und eben daher mit der Genauigkeit, Unterscheidung und Unterordnung Baumgarten's Bestimmungen zur Definition sammlen? Ist's nicht dieselbe Seele und dieselbe Wirkung der Seele, die ein Meisterwerk voraussetzt und in

ihm Kunst bemerkt, Empfindung des Schönen daran voraussetzt, und jetzt eben diese Empfindung zergliedert, eine Definition der Schönheit — nein! nicht voraussetzt, sondern eben objektiv aus dem Kunstwerk und subjektiv aus der Empfindung sie sammelt? Ist dies nicht alles Eine Arbeit Einer Seele, und warum denn muthwillig die Wege trennen, um sie muthwillig zu verläumden, da doch ohne alle drei zusammengenommen nie eine Aesthetik werden kann?

Nicht ohne den Aristotelischen Weg; ich will ihn Hrn. R. zu gefallen so nennen, und eben der Aesthetik zu gefallen rufe ich dem Aristoteles unsrer Zeit zu: wie Aristoteles seinen Homer und Sophokles, Weise unsrer Zeiten, so zergliedert ihr die Kunstwerke eurer großen Originale, Dichter und Künstler, Künstler und Dichter. Ein Winkelmann seinen Apollo, wie Mengs seinen Raphael: ein Hagedorn seine Landschaftsschöpfer, wie Hogarth Wellenlinien und Karrikaturen. Ein Addison seinen Milton, und Home seinen Shakespear: ein Cesarotti seinen Ossian und ein besserer Meier unsern Klopstock. Ein Skamozzi und Vignola seine Gebäude; ein Rameau und Richelmann ihre Tonkunst: ein Noverra seine Tänze, und ein Diderot die Gemälde und den Ausdruck der Bühne. Jeder zergliedere sein Kunstwerk, und sammle die Spu-

ren, wo sich das Schöne offenbaret: sie arbeiten für die Aesthetik alle, nur jeder in seinem Felde; und elend gnug, daß Riedel bei seiner ganzen Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, an nichts weniger, als an solche Felder und solche Arbeiten gedacht hat.

Er thut also was Besseres, solche Arbeiten verrufen, und herabsetzen: und ach! ich werde gezwungen, mich in sein magres Detail von Gründen zu begeben. So muß man oft Zeit und Arbeit verderben, um zu widerleger, um viel zu sagen, damit der Andre nichts gesagt habe. „Diese Regel, sagt Hr. R., hat der Dichter vielleicht und vielleicht auch nicht im Sinne gehabt.“ Vielleicht und vielleicht auch nicht? liegt sie wirklich in seinem Werke, ist sie da, ein Bestandtheil des Schönen, das Wirkung thut; wohl! so hat sie der Dichter im Sinne gehabt: sie gehört mit zu seinem Werke. Ob er sie deutlich oder undeutlich dachte, was geht das meiner Beobachtung an? je größer er war, desto weniger zerarbeitete er sich mit deutlichen, schwächenden, ermattenden Regeln, und der größte Geist war's, der, da ihn die Muse begeisterte, von keinem Gesetz wußte. Ein Sophokles dachte an keine Regel des Aristoteles; liegt aber nicht mehr, als der ganze Aristoteles in ihm? „Die Regeln, die der Kunstlehrer aus der „Iliade aufblättert, für wen sollen sie Regeln seyn?“ für Keinen! für Milton und Klopstock, für Schönaich und

wenn Hr. R. ein zweiter Buttler werden will, auch für ihn nicht! für kein Genie, das sich selbst Laufbahn eröffnen, Originalflug nehmen kann, und wie die Geister-kabbalistik weiter laute. Sie sollen gar nicht Regeln: Beobachtungen sollen sie seyn: aufklärende entwickelnde Philosophie für Philosophen, nicht für Dichterlinge, nicht für selbstherrschende Genies. Wie, weil es unmöglich ist, daß zergliederte Thiere sich vermehren können, soll deswegen der Anatom keins zergliedern? „Aber solche Regeln gehen „zu sehr in's Detail!" In's Detail, um angewandt zu werden? dazu würden sie nicht gesucht. In's Detail, um nicht ein Ideal vom Werke zu geben? Die Schuld liegt am Künstler und das eben zeigt der Zergliederer. In's Detail, um die Schönheit nicht philosophisch im Bilde zu geben; die Schuld liegt am Aesthetiker; er hat nicht recht bemerkt, abstrahirt, geordnet: hebt das aber die Sache? „Wie leicht ist's, Fehler in seinem Autor für „Schönheiten anzusehen, und sie zu Regeln zu machen?" Freilich leicht, sehr leicht, und ohne aus löblicher Schweizerliebe, den wahrhaftig philosophischen Breitinger, und dazu in einem Beispiel anzuführen, wo er mehr Recht hat, als Riedel, frage ich nur, was aus diesem so leicht zu begehenden Fehler folge? Daß der Philosoph seine Augen ganz wegwerfe, weil er Fehler als Schönheiten sehen kann, oder, daß er sie besser brauche? Daß er an

Genauigkeit ein Aristoteles werde? o daß es Riedel in seiner Theorie der sch. K. geworden wäre, was würden wir für ein ander Buch haben!

So einen kahlen Beurtheiler Andrer habe ich vor mir, und gegen Baumgarten wird er noch etwas mehr als kahl, hämisch; da doch Riedel, er, der Baumgarten in allen Fehlern seiner Methode gefolgt ist, ohne Eine von seinen Tugenden zu haben, gerade der letzte Mann hätte seyn sollen, sich an B. zu machen. „Eben, sagt er, „als wenn sich die Schönheit wie Wahrheit definiren ließe!" Und eben, antworte ich, als ob es eine Ungereimtheit wäre, das zu behaupten? eben, als wenn die Schönheit, die ich empfunden, deren Phänomene ich in ihr und in meiner Empfindung zergliedere, sich nicht dem Deutlichen der Wahrheit nähern ließe? eben als wenn diese Deutlichmachung nicht Zweck der Aesthetik wäre? und diese also wirklich die Schönheit, dies Phänomenon der Wahrheit, nicht zu definiren suchen sollte? Ich denke, ohne Ungereimtheit, das soll sie! „Als ob eine Ode, wie ein So„rites, und die Epopee wie eine Disputation zu behan„deln sey!" für den Dichter der Ode und der Epopee ja nicht; der Philosoph aber behandelt sie nicht eben, wie eine Disputation, wenn er „aus den gegebenen Begriffen „durch eine Reihe von unumstößlichen Schlüssen Regeln „folgert"; er braucht also keine Spottnamen, denn er fol-

gert Sätze zur Erkennung der Schönheit. „Aber wo ist „der allgemeine Begriff der Schönheit: die Schönheit ist „ein *αρρητον*, was mehr empfunden, als gelehrt wird." Und was Hr. R. einwirft, ist unverdauetes Geschwätz. Schönheit, als Empfindung betrachtet, ist ein *αρρητον*: im Augenblick des verworrenen süßen Gefühls, der sanften Betäubung ist sie unaussprechlich: sie ist unaussprechlich, wenn genau bestimmt werden soll, wie diese Empfindung mit diesem Gegenstande so mächtig zusammenhänge. Aber daß dieser unaussprechliche Augenblick von einem andern, der nicht fühlen, sondern denken will, nicht aufzuklären; daß der unaussprechliche Eindruck eines Gegenstandes auf Sinne und Phantasie, nicht bis auf gewisse Grade zu entwickeln, daß in einem Objekt, wie in Gebäude, Gedicht, Gemälde, nicht die Schönheit und die Gründe des Wohlgefallens aufzusuchen sey — wen wird das der Zweifler überreden? Nur den, der noch keine Zergliederung eines Kunstwerks der Schönheit je gemacht oder gelesen hätte. Aber „aus willkührlichen Begriffen folgen nur willkührliche Regeln" und also aus unwillkührlichen Begriffen, die aus wesentlichen Bestandtheilen der Schönheit abstrahirt sind, wahre Sätze, nicht? „Vielleicht sind sie alsdenn „zu sklavisch gebildet, und blos aus Kunstwerken, die vorhanden sind, abstrahirt?" Wohl! so hätten wir eine Aesthetik, nur über die, aber über alle die Kunstwerke,

die schon vorhanden sind, und haben wir die? haben wir den kleinsten Theil derselben philosophisch generalisirt? Und wenn denn auch die, die wir schon haben, so sklavisch gebildet, so unvollkommen, so schwankend, so wiederholt, so übel angewandt, so sehr an unrechtem Ort zu Gesetzen gestempelt wäre: freilich so verdienen sie Berichtigung, Vervollkommnung; aber Spott? die ganze Methode Spott? alle Verdienste in derselben Spott? Mich dünkt, die Muse der Philosophie des Schönen kann Spötter nicht anders, als mit Verachtung lohnen.

Bei der Homischen Denkart weiß ich nicht, wie sie den andern entgegenstehe. Auch Home zergliederte Kunstwerke, seinen Shakespear und Ossian: auch Home schloß von einem gefundenen Begriff herab, wie Baumgarten herabschloß: und ohne alle drei Wege zu verbinden, die nur wirklich Ein Weg sind, ist wahrhaftig keine Aesthetik möglich. Diese wählt sich die Methode der Philosophie, die strenge Analysis: nimmt Produkte der Schönheit, in jeder Art, so viel sie kann, merkt auf den ganzen ungetheilten Eindruck: wirft sich aus der Tiefe dieses Eindrucks auf den Gegenstand zurück: bemerkt seine Theile einzeln und zusammenwirkend: vergibt sich keine leidig schöne Halbidee; bringt die Summe der deutlichgemachten unter Hauptbegriffe, diese unter ihre: endlich vielleicht ein Hauptbegriff, in dem sich das Universum alles Schönen in Kunst

und Wissenschaft spiegelt. O Aesthetik! die fruchtbarste, schönste und in manchen Fällen neueste unter den abstrakten Wissenschaften, in allen Künsten des Schönen haben die Genies und Künstler, Weise und Dichter Blumen gestreut — in welcher Höhle der Musen schläft der Jüngling meiner philosophischen Nation, der dich vollende! Siehe! er wird bauen, und sich mit dem Kranz deiner Vollkommenheit verewigen, indessen ich unter Riedel'schem Schutt wühle, um ihm eine Ebene zu bahnen!

4.

Um mit Einmal den kleinen Armseligkeiten zu entkommen, die man gegen die ganze Aesthetik aus einem übel verstandnen Begriffe derselben hat, nähere ich mich dem Philosophen, der nur zu klein wäre, wenn er den Namen der Aesthetik erfunden, wenn er nicht auch den scientifischen Plan derselben überdacht hätte. Baumgarten, sonst der wortgerechteste Aesthetiker, wird uns mit seiner Einleitung am besten Gelegenheit geben, den Unterschied zwischen einer Philosophie über und aus dem Geschmacke zu zeigen.

Er nennet sein Werk Theorie der schönen Künste und Wissenschaften; und ohne Zweifel ist dies der

beste Name, den er selbst, wie Moses und Sulzer gezeigt haben, mehr im Großen hätte beobachten sollen. Er nennt's Aesthetik, Wissenschaft des Gefühls, des Schönen, oder nach der Wolfischen Sprache, der sinnlichen Erkenntniß; noch angemessen! Sonach ist's eine Philosophie, die alle Eigenschaften der Wissenschaft und der Untersuchung, Zergliederung, Beweise und Methode haben muß. Er nennt aber auch seine Aesthetik die Kunst schön zu denken; und das ist schon eine ganz andre Sache; ein Ich weiß nicht Was von Fertigkeit und praktischer Anweisung, die Kräfte des Genies und Geschmacks anzuwenden, oder nach der Kunstsprache die sinnliche Erkenntnißfähigkeit schön zu gebrauchen, und das ist Aesthetik ihrem Hauptbegriffe nach nicht.

Man setze die Kräfte unsrer Seele, das Schöne zu empfinden, und die Produkte der Schönheit, die sie hervorgebracht, als Gegenstand der Untersuchung: siehe da eine große Philosophie, eine Theorie des Gefühls der Sinne, eine Logik der Einbildungskraft und Dichtung, eine Erforscherin des Witzes und Scharfsinns, des sinnlichen Urtheils und des Gedächtnisses; eine Zergliedrerin des Schönen, wo es sich findet, in Kunst und Wissenschaft, in Körpern und Seelen, das ist Aesthetik, und wenn man will Philosophie über den Geschmack. Die Kunst des Geschmacks hat zum Zweck die Schönheit selbst,

und übel mit der Aesthetik gepaaret, will sie selbst schön denken, schön urtheilen, schön schließen; statt blos richtig zu schließen, scharf zu urtheilen, wahr zu denken. Die eine ist ars pulcre cogitandi; die andre scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans; die eine kann blos Liebhaber des Geschmacks; die andre soll Philosophen über denselben bilden. Die Vermischung beider Begriffe gibt also natürlich ein Ungeheuer von Aesthetik, und wenn Meier in seiner Erklärung noch gar dazusetzt, daß sie das sinnliche Erkenntniß „verbessere", so weiß man noch weniger.

Ich fahre fort, in der Kunstsprache Baumgarten's zu reden. Man weiß, er hat eine natürliche und künstliche Aesthetik, die von einander nicht mehr als gradweise unterschieden zu seyn scheinen, die es aber vielleicht wesentlich ganz sind, ob sie sich gleich einander voraussetzen. Jene natürliche Fähigkeit, das Schöne zu empfinden, jenes Genie, das durch Uebung zu einer zweiten Natur geworden, wie wirkt's? in den Gränzen des Gewohnheitsartigen, in verworrenen, aber desto lebhaftern Ideen, kurz, als eine Fertigkeit des Schönen. Da ist sich weder Dichter, noch jedes andre feurige Genie, der Regeln, der Theilbegriffe des Schönen, und mühsamer Ueberlegung bewußt: seine Einbildungskraft, sein Feuerblick auf's große Ganze, tausend Kräfte, die in ihm sich zusammenerheben, wirken;

und unselig wenn ihn eine Regel störet! Eine solche natürliche Aesthetik kann weder durch Regeln gegeben, noch ersetzt werden, und es ist Unverstand, zwo so unendlich verschiedne Sachen zu vermischen.

Die künstliche Aesthetik, oder die Wissenschaft des Schönen setzt die vorige voraus; aber gar nicht auf demselben Wege fort; ja sie hat gar das Gegentheil zum Geschäfte. Eben das Gewohnheitsartige, was dort schöne Natur war, löset sie, so viel an ihr ist, auf, und zerstört's gleichsam in demselben Augenblick. Eben die schöne Verwirrung, wenn nicht die Mutter, so doch die unabtrennliche Begleiterin alles Vergnügens, löset sie auf, sucht sie in deutliche Ideen aufzuklären: Wahrheit tritt in die Stelle der Schönheit. Das ist nicht mehr der Körper, der Gedanke, das Kunstwerk, das im verworrenen Anschauen wirken soll; in seine Bestandtheile der Schönheit aufgelöset, soll es jetzt als Wahrheit erscheinen: das soll deutlich gesagt werden, was vorher verworren auf mich wirkte — welche zwei Ende des menschlichen Geistes! sie heben sich beinahe im Augenblick der Energie einander auf.

Man verwirre also nicht zwei Dinge, die so verschieden sind, um einer Aesthetik aus der andern Vorwürfe zu machen. Wenn die eine sinnliches Urtheil ist, eine gebildete Natur, in Sachen der Schönheit, Vollkommenheit und Un-

vollkommenheit zu sehen, sinnlich, mithin lebhaft, mithin durchdringend, mithin entzückend zu genießen; so bleibt sie immer sinnliches Urtheil, verworrene Empfindung, und soll's bleiben. Seelen solcher Natur nennen wir Genies, schöne Geister, Leute von Geschmack; nach dem Grade, in welchem sie sie besitzen; ihre Aesthetik ist Natur, ist Evidenz in Sachen des Schönen. Wie aber die andre, die eigentliche wissenschaftliche Aesthetik? Sie heftet sich mit ihrer Aufmerksamkeit auf die vorige Empfindung, reißt Theile von Theilen, abstrahirt Theile vom Ganzen — nicht mehr schönes Ganze: es ist in dem Augenblick zerrißne verstümmelte Schönheit. So durchgeht sie die einzelnen Theile, sinnet nach, hält alle zusammen, um sich den vorigen Eindruck wiederzubringen, vergleichet. Je genauer sie nachsinnet, je schärfer sie vergleichet, desto deutlicher wird der Begriff der Schönheit, und so ist also ein deutlicher Begriff der Schönheit kein Widerspruch mehr an sich, sondern nichts als ein völliger Unterschied von der verworrenen Empfindung derselben. Und so fällt mancher leere Vorwurf, den man auf die Aesthetik geworfen, weg.

Ich will auch in diesen Vorwürfen Baumgarten folgen. Da er nicht die genaue Unterscheidung beobachtet hat, die ich vorangeschickt: so müssen manche seiner Antworten langweiliger fallen, als es uns nöthig seyn wird. „Ist z. E. die Aesthetik unter der Würde, unter dem Ge-

„sichtskreise des Philosophen?“ Keinesweges! sie ist ja selbst die strengste Philosophie über einen würdigen und sehr schweren Inbegriff der menschlichen Seele und der Nachahmungen der Natur: sie ist ja selbst ein Theil, ein schwerer Theil der Anthropologie, der Menschenkenntniß; was brauche ich also die Baumgarten'schen höflichen Entschuldigungen „der Philosoph sey doch auch ein Mensch, „der sich was vergeben könne?“ ich sehe in ihm hier nichts, als den würdigen Philosophen der Menschheit. „Aber „Verwirrung ist die Mutter des Irrthums.“ Ich streiche hingegen alle drei Baumgarten'schen Antworten aus, die auf einem verworrenen Begriff der Aesthetik beruhen. Weder liebt diese die verworrenen Ideen, nicht als Conditio sine qua non, nicht als Morgenröthe zur Wahrheit; noch sucht sie geradehin vor Irrthümern zu sichern: dies ist das Werk abgeleiteter Theorien; noch will sie die Verwirrung verbessern und aufheben, daß man die Schönheit künftighin nicht mehr verworren sondern deutlich fühlen soll, als welches ein Widerspruch wäre. Alles nicht! und wie wäre auch wohl das Letzte ohne Nachtheil des Vergnügens der Menschheit möglich? Aber statt aller antworte ich kurz, daß die Aesthetik, als solche, gar nicht die konfusen Begriffe liebe; daß sie sie eben zum Gegenstande nehme, um sie deutlich zu machen, daß man also auch nicht sagen könne „deutliche Erkenntniß sey besser!“ denn wie unbe-

stimmt, und für die Menschheit gesprochen, wie falsch wäre dies? und wie wenig würde es auf die Aesthetik passen, die eben dies bessere, das deutliche Erkenntniß liebt? Eben so wenig wird's Vorwurf, daß „wenn das „Analogon der Vernunft gebildet wird, für die Vernunft „selbst Nachtheil zu befürchten sey", denn hier wird jenes nicht gebildet und diese nicht versäumt, wie man in der Verwirrung glaubte: jene ist nichts als Gegenstand, an dem sich diese übe. Noch weniger wird's gegen die Aesthetik seyn, daß sie nicht Wissenschaft sondern Kunst sey, daß der Aesthetiker geboren und nicht gemacht werde: denn alles sind offenbare Mißverständnisse des Hauptbegriffs. Unsre Aesthetik ist Wissenschaft, und will nichts weniger als Leute von Genie und Geschmack; nichts als Philosophen will sie bilden, wenn sie rechter Art und nicht nach dem Meier'schen Begriffe eine Wissenschaft ist, so Gott will! schön und was Andre deutlich sagten, verworren zu schreiben: denn freilich als solche verliert sie Zweck, Würde und Bestimmtheit.

Meine genauere Bestimmung des Begriffs hat von Vorwürfen gerettet, und ein eben so großer Nutze! sie muß von falschen Nutzbarkeiten, von welkenden Lorbeern entblößen. Nun wird man ihr nicht sagen können, daß sie „das scientifisch Ausgedachte der gemeinen Fassungs„kraft bequemen wolle!" denn nichts weniger will sie

seyn, als eine Feilbieterin philosophischer Wahrheiten, für den lieben Captus, in wer weiß welchem falschen Schmucke. Nichts weniger, als dies: Philosophie, strenge, genaue Philosophie selbst, hat sie nichts zum Zweck als scientifische Erkenntniß, ohne sich der Fassungskraft zu vergeben. Man wird von ihr nicht sagen wollen „daß sie die Verbesserung der Erkenntniß auch außer die Schranken der „Sphäre der Deutlichkeit bringe", da es noch sehr ungewiß ist, ob die Logik die sogenannten obern Kräfte verbessere, und es wenigstens nicht der erste Zweck der Aesthetik ist, eine neue schöne Natur, ein Gefühl zu geben, das man nicht hatte. Sie lehrt Seelenkräfte kennen, die die Logik nicht kennen lehrte; aus ihren Bemerkungen mögen freilich nachher in den einzelnen Theorien praktische Handregeln folgen, war aber das ihr erstes Hauptwerk? Noch weniger wird sie sich darüber einen Lorbeer anmaßen, „daß sie im gemeinen Leben zu Ausführung der Ge„schäfte vor Allem bilde!" denn was heißt's, zu Ausführung der Geschäfte vor Alles gelten? und durch welch ein Band reicht eine philosophische Kenntniß des Schönen, eine psychologische Entwicklung einiger Seelenkräfte dahin? Endlich am wenigsten können die Meier'schen Tavtologien gelten, daß sie „die untern Seelenkräfte verbessere," und besonders wieder, daß sie „den größten Theil der mensch„lichen Gesellschaft verbessere" und besonders wieder, daß

sie „den Geschmack verbessere“: und dann, daß sie „den ernsthaften Wissenschaften einen schönen Stoff bereite,“ und wieder, daß sie „die Ausbreitung der Wahrheiten aller Theile der Gelehrsamkeit befördere“ u. s. w. lauter Nutzbarkeiten, die nach der Meier'schen Sprache den Horizont der Aesthetik sehr verrücken. Nach ihnen wird sie alsdann, was sie bei Hrn. M. ist, einem guten Theil nach, wiedergekauete Logik, das Andre ein ästhetischer Flitterstaat von metaphorischen Benennungen, Gleichnissen, Beispielen und Lieblingssätzen: und unter dem Titel, was haben wir Deutsche mit unserm neuerfundnen Namen Aesthetik gewonnen?

5.

Der Begriff der Aesthetik ist bestimmt, und da ich über den Begriff einer Scienz schrieb: so mußte ich mich allerdings auch etwas kleinen und frostigen Unterscheidungen, Vorwürfen und Nutzbarkeiten bequemen. Jetzt soll der Grundsatz, oder nach Hrn. Riedel's Ausdruck, das Grundgefühl des Schönen, etwas genauer bestimmt werden; und da habe ich noch mehr nöthig, um Verzeihung kurzer aber bequemer Schulausdrücke zu bitten. Wenn man sieht, in welche Widersprüche der Verf. der Theorie und der Briefe über das Publikum, mit seinen Behaup-

tungen von der Grundkraft des Schönen, und von dem Unterschiede desselben im Urtheil einzelner Menschen gefallen ist: so wird man lieber eine etwas dornige aber sichere Bahn wählen, um durch solche Widersprüche mitten durchzukommen: als auf einem irrigen Wege wortschön forthinken wollen.

Haben alle Menschen von Natur Anlage, das Schöne zu empfinden? Im weiten Verstande, ja! weil sie alle sinnlicher Vorstellungen fähig sind. Wir sind gleichsam thierartige Geister, unsre sinnlichen Kräfte scheinen, wenn ich so sagen darf, in Masse und Raum genommen, eine größere Gegend unsrer Seele auszufüllen, als die wenigen obern: sie entwickeln sich früher: sie wirken stärker: sie gehören vielleicht mehr in unsre sichtbare Bestimmung dieses Daseyns, als die andern: sie sind, da wir hier noch keine Früchte geben können, die Blume unserer Vollkommenheit. Der ganze Grund unsrer Seele sind dunkle Ideen, die lebhaftesten, die meisten, die Masse, aus der die Seele ihre feinern bereitet, die stärksten Triebfedern unsers Lebens, der größeste Beitrag zu unserm Glück und Unglück. Man denke sich die Integraltheile der menschlichen Seele körperlich, und sie hat, wenn ich mich so ausdrücken darf, an Kräften mehr specifische Masse zu einem sinnlichen Geschöpf, als zu einem reinen Geiste: sie ist also einem menschlichen Körper beschieden; sie ist Mensch.

Als Mensch, nach ihrer Masse von innern Kräften, im Kreise ihres Daseyns, hat sie sich eine Anzahl Organe gebildet, um das, was um sie ist, zu empfinden, und gleichsam zum Genusse ihrer selbst, in sich zu ziehen. Schon die Anzahl dieser Organe, und der große Reichthum ihrer Zuströmungen, zeigen gleichsam die große Masse des Sinnlichen in der menschlichen Seele. Wir kennen die Thiere zu wenig; ihre Geschlechter sind zu vielartig, und die Philosophie über sie zu menschlich, als daß wir es wüßten, wie weit sie in der ganzen Proportion dieser sinnlichen Kräfte von uns abstehen; und zu unserm Zwecke thut's auch wenig.

Wenn keine menschliche Seele mit der andern völlig dieselbe ist: so ist auch bei ihren Wesen vielleicht auch eine unendlich veränderte und modificirte Mischung von Kräften möglich, die noch alle zu ihrer Summe eine gleiche Anzahl von Realität haben können. Diese innere Verschiedenheit wäre es alsdann, die sich nachher durch den der Seele harmonischgebildeten Körper das ganze Leben hin äußert, da bei diesem der Körper über die Seele, bei jenem die Seele über den Körper, bei diesem der Sinn über jenen; bei einem andern die Kraft über eine andre herrschet. Auch in der ästhetischen Natur ist also die unendliche Mischung und innere Verschiedenheit möglich, die die Schöpfung im Bau aller Wesen bewiesen.

Wir nehmen eine mittlere Größe, und treten in die ersten Zeiten zurück, da der Mensch ein Phänomenon unsrer Welt wurde, da er sich aus einem Zustande, wo er nur denkende und empfindende Pflanze gewesen war, auf eine Welt wand, wo er ein Thier zu werden beginnet. Noch scheint ihm keine Empfindung beizuwohnen, als die dunkle Idee seines Ich, so dunkel als sie nur eine Pflanze fühlen kann; in ihr indessen liegen die Begriffe des ganzen Weltall; aus ihr entwickeln sich alle Ideen des Menschen; alle Empfindungen keimen aus diesem Pflanzengefühl, so wie auch in der sichtbaren Natur der Keim den Baum in sich trägt, und jedes Blatt ein Bild des Ganzen ist.

Noch empfindet der zum Säuglinge gewordene Embryon Alles in sich; in ihm liegt Alles, was er auch außer sich fühlet: bei jeder Sensation wird er, wie aus einem tiefen Traume geweckt, um ihn, wie durch einen gewaltsamen Stoß an eine Idee lebhafter zu erinnern, die ihm seine Lage im Weltall jetzt veranlasset. So entwickeln sich seine Kräfte durch ein Leiden von außen; die innere Thätigkeit des Entwickelns aber ist sein Zweck, sein inneres dunkels Vergnügen, und eine beständige Vervollkommnung sein selbst.

Mit wiederholten gleichen Empfindungen wird das erste Urtheil gebildet, daß es dieselbe Empfindung sey.

Das Urtheil ist dunkel und muß es seyn; denn es soll Lebenslang dauren, und als eine ewige Basis in der Seele bleiben. Es muß also die Stärke und so zu sagen Konsistenz eines innern Gefühls erhalten: es wird als Empfindung aufbewahret. Der Entstehung nach war's indessen schon Urtheil, eine Folge der Verbindung mehrerer Begriffe; nur weil es durch Gewohnheit entstand, und die Gewohnheit, es gleich anzuwenden, es aufbewahrte, so verdunkelte sich die Form der Entstehung, nur das Materielle blieb; es ward Empfindung. So bildet sich die Seele des Säuglings: die wiederkommenden Bilder geben eine Menge solcher Vergleichungen, solcher Urtheile, und blos so wird das Gefühl gesichert, daß es Wahrheit außer uns gebe.

Wenn man bedenkt, wie viel geheime Verbindungen und Trennungen, Urtheile und Schlüsse ein werdender Mensch machen muß, um nur die ersten Ideen von Körper außer sich, von Figur, Gestalt, Größe, Entfernung in sich zu lagern: so muß man erstaunen. Da hat die menschliche Seele mehr gewirkt, und entwickelt, gefehlt und gefunden, als der Philosoph im ganzen Leben seiner Abstraktionen. Wenn man aber wieder von der andern Seite sieht, wie glücklich die mühsame Form aller dieser Urtheile und Schlüsse in die Dunkelheit der ersten Dämmerung zurückgewichen ist; wie glücklich jedesmal die

Art des Mechanismus im Schatten der Vergessenheit blieb, und nur immer der Effekt der Handlung, das Produkt der Thätigkeit nachblieb — nachblieb als simple Empfindung, aber um so lebhafter, stärker, ungeschwächter, unmittelbarer; wer muß nicht noch mehr erstaunen? Wie viel Weisheiten wären in diesem dunkeln Mechanismus der Seele zu berechnen! wie ungeheuer und schwach die Seele, die hier deutlich handelte! und wie viel ließe sich in der ganzen Bildung der Seele aus diesen so zusammengesetzten Wirkungen im Traum der ersten Morgenröthe unsers Lebens erklären! Die Summe aller dieser Empfindungen wird die Basis aller objektiven Gewißheit, und das erste sichtbare Register des Reichthums unsrer Seele an Ideen.

Die Seele entwickelt sich weiter. Da in ihrem Vorrathe von sinnlichen Eindrücken, wie wir's nennen wollen, das Eins und das Mehr als Eins, schon ihr eingeprägt; da der Begriff von Ordnung und sinnlicher Wahrheit schon dunkel in ihr ist; wie? wenn sie in ihrer beständigen Wirksamkeit, Ideen zu erlangen, zu vergleichen, zu ordnen, darauf kommt, in diesem und jenem den Grund von einem Dritten zu erblicken, anschauend zu erblicken; siehe! da ist die Wurzel zum Begriffe des Guten, offenbar durch die zusammengesetzteste Schlußart gebildet. Es lernt Dies und Jenes unterscheiden, was auf Ihn diese und jene Zusam-

menstimmung zum Wohlgefallen hatte, mehr, als einmal zu seinem Wohlgefallen hatte: und so lernt's sein Gut erkennen: so bekommt's die Begriffe von Ordnung, Uebereinstimmung, Vollkommenheit, und da die Schönheit nichts, als sinnliche Vollkommenheit ist, den Begriff von Schönheit. Alle diese Ideen sind im ersten Zustande unsers Hierseyns Entwicklungen unsrer innern Gedankenkraft; weil sie aber alle der Form ihrer Entwicklung nach dunkel sind: so bleiben sie, als Empfindungen, auf dem Grunde unsrer Seele liegen, und falten sich so nahe an unser Ich, daß wir sie für angeborne Gefühle halten. Im Handeln ändert diese Meinung nichts: wir können immer auf sie bauen, als wären sie angeborne Gefühle: sie bleiben immer der Stamm unsrer Begriffe, stark, kräftig, prägnant, sicher, von der innersten Gewißheit und Ueberzeugung, als ob sie Grundkräfte wären. Aber wie anders, wenn sie der zergliedernde Weltweise so nehmen wollte, blos weil sie ihrem Ursprunge nach dunkel und verworren sind? als ob es nicht seine erste Pflicht wäre, in diese Verwirrung Licht und Ordnung zu bringen.

Unsre Kindheit ist ein dunkler Traum von Vorstellungen, so wie er gleichsam nur auf das Pflanzengefühl folgen kann; aber in diesem dunkeln Traume wirkt die Seele mit allen Kräften. Sie ziehet, was sie erfasset, scharf, und bis zur innersten Einverleibung in ihr Ich zu-

sammen: sie verarbeitet es zum Saft ihrer Kraft: sie windet sich immer allmählich aus dem Schlafe empor und wird sich Zeitlebens mit diesen früherfaßten Traumideen tragen, sie alle brauchen und gleichsam daraus bestehen. Sich ihres Ursprungs aber erinnern? deutlich erinnern? wie könnte sie das? Sinnlich wird ihr hier und da eine abgerissene Idee, aber nur spät aus, aus den letzten Augenblicken dieser Morgenröthe beifallen: Dieses Bild, dessen sie sich aus der Kindheit, bewußt oder unbewußt, erinnert, wird sie bis auf den Grund erschüttern: sie wird zurückfahren, wie vor einem Abgrunde, oder gleichsam als ob sie ihr Bild sähe. Das Alles aber sind nur einzelne kleine Fragmente; die vielleicht nicht alle Seelen, wenigstens nicht in allen Lebensaltern haben; die sich nur selten, und wenn wir am tiefsten in uns wohnen, zeigen; die durch nichts so sehr als durch leichtsinnige Zerstreuungen verjagt und unmöglich gemacht werden; aus denen sich so erstaunend viel in der menschlichen Seele erklären ließe, und noch nichts erklärt ist — — das sind nur Reste dieser Bilder, die uns so flüchtig vorspringen, wie der Schlaf auf bethränte Augenlieder, und uns schnell wieder verlassen — der wahre, erste, mächtige, lange Traum ist verloren und mußte verloren seyn! Nur ein Gott und der Genius meiner Kindheit, wenn er in mich sehen konnte, weiß ihn!

Das Erwachen unsrer Seele geht fort, und mit ihm scheinen sich die Kräfte der Seele von einander loszutrennen, die wir in uns unterscheiden Ist ihr gegenwärtiger und voriger Zustand ihr nicht mehr Eins: gewöhnet sie sich, gegenwärtige Sensation von der vorhergehenden, die in ihr geblieben, zu unterscheiden: siehe! so tritt sie aus dem Zustande, da ihr Alles nur Sensation war: sie gewöhnt sich Eins vor dem Andern durch seine „innere Klarheit" zu erkennen: sie ist auf dem dunkeln Wege zur Phantasie und zum Gedächtniß. Wie oft muß sie darauf gleiten! wie viele Uebung, um ihr inneres Auge an diesen Unterschied und Stufen und Nuancen der Klarheit des Gegenwärtigen und Vergangnen zu gewöhnen! Ein Kind muß diesen Unterschied noch oft in sich verwirren, es kommt nur durch viel Uebung zur Gewißheit: diese Gewißheit aber dauert ewig: so sind Gedächtniß und Phantasie mit ihren ersten, mächtigen, ewigen Formen da. Je näher beide noch an ihrer Mutter, der Sensation, kleben: desto dunkler wieder, aber desto stärker. Die ersten Phantasien eines Kindes werden feurige, ewige Bilder, sie geben seiner ganzen Seele Gestalt und Farbe, und der Philosoph, der sie ganz in ihrer Flammenschrift kennete und übersehen könnte, würde die ersten Buchstaben seiner ganzen Denkart in ihnen sehen. Gewisse wachende Träume, die uns bei spätern Jahren, wenn die Seele noch nicht

verlebt ist, anwandeln: dunkle Anerinnerungen, als ob wir dies und jenes Neue, Seltne, Schöne, Ueberraschende an Ort, Person, Gegend, Schönheit u. s. w. schon gesehen, schon einmal erlebt und genossen hätten, sind ohne Zweifel Stückwerke dieser ersten Phantasien. Zu tausenden liegen solche dunkle Ideen in uns: sie bilden das Seltne, Eigne, und oft so Wunderliche in unsern Begriffen und Gestalten von Schönheit und Vergnügen: sie stößen uns oft Widerwillen und Zug ein, ohne daß wir's wissen und wollen: sie erheben sich in uns, als langentschlafengewesne Triebfedern, um mit Sympathie und gleichsam Anerinnerung diese und jene Person plötzlich zu lieben, wie jene andre zu hassen: sie sträuben sich oft gegen später erlernte Wahrheit, und hellere, aber schwächere Ueberzeugung, gegen Vernunft und Willen und Gewohnheit: sie sind der dunkle Grund in uns, der die später aufgetragenen Bilder und Farben unsrer Seele oft nur gar zu sehr verändert und neu schattiret. Sulzer hat ein paar Paradoxe aus dieser Tiefe des Geistes erkläret: vielleicht werfe ich mit diesen einzelnen Bemerkungen einige Strahlen dahin, und wecke wenigstens einen andern Psychologen, mehr Licht hinein zu bringen. Ein Kind kann oft nicht Träume und wachende Bilder unterscheiden; es träumt wachend und nimmt oft als geschehen an, was nur ein Traum war: der bildervolle Schlaf dauret fort: die Seele ist gleich-

sam noch ganz Phantasie, die nahe an der Sensation klebt.

Sie trennen sich immer mehr, je mehr sich der Scharfsinn und sein Pendant, der Witz entwickeln: Witz und Scharfsinn sind die Vorläufer und Vorspiele des Urtheils: das Urtheil wird eben so sinnlich gebildet, als seine Vorgänger. Die Form, wie es sich bildete, erlöscht; das Ausgebildete bleibt, und wird Fertigkeit, wird Gewohnheit, wird Natur. Und wenn nun unsre Seele sich lange so geübt hat, über Vollkommenheit und Unvollkommenheit der Dinge zu urtheilen; wenn das Urtheil ihr so geläufig, so evident, so lebhaft, wie eine Empfindung geworden: siehe! so ist der Geschmack da, „die gewohnte Fertigkeit, in Dingen ihre sinnliche Voll- und Unvollkommenheit so schnell zu beurtheilen, als ob man sie unmittelbar empfände." Durch welche lange Auswicklungen und Zusammensetzungen, Fehltritte und Uebungen ist also das, was unsre Sentimental-Philosophers Grundgefühl des Schönen nennen, erst geworden!

6.

Ein falscher Grundsatz gibt nothwendig mißliche, wiedersprechende Folgen, und Hr. R. ist also Meinungen

verfallen, die sich einander so gerade entgegen sind, daß ich nicht weiß, wie ein Mann, der Philosoph seyn will, beide auf einmal behaupten; wie er eine Theorie schreiben könne, in der der Geschmack als angeborne Grundkraft paradiret, so allgemein, so sicher, so zureichend, als es die menschliche Natur ist, und wie derselbe Briefe schreiben könne, in denen dem Geschmack alle allgemeine Sicherheit, und der Schönheit alle objektive Regeln abgesprochen werden, in denen behauptet werden kann, daß, da Schönheit blos empfunden werden müsse, es keine äußern sichern Bestimmungsgründe gebe, daß der Geschmack so verschieden, wie die Empfindungsart sey und also zwei sich geradezu widersprechende Urtheile von Schönheit und Häßlichkeit auf einmal gleich wahr seyn können. O ein Philosoph mit bestimmten Grundsätzen und einförmigen Folgen! Ich möchte die Miene des Herrn Moses gesehen haben, da der Polygraph, der selbst nicht weiß, was er schreibt, mit der bedeutendsten Stellung vor ihn trat, und ihm in einem langen schleppenden Briefe heillos vordemonstrirte, daß Schönheit — empfunden werden müsse. Eben, als wenn Moses der blödsinnige Demonstrant, der zweite gefühllose Baumgarten wäre, dem so Etwas, und auf solche Art vorbewiesen werden müsse.

Ist uns das Gefühl der Schönheit angeboren? meinetwegen! aber nur als ästhetische Natur, die Fähigkeiten

und Werkzeuge hat, sinnliche Vollkommenheit zu empfinden; die daran ein Vergnügen hat, diese Fähigkeiten zu entwickeln, diese Werkzeuge zu brauchen, und sich mit Ideen der Art zu bereichern. Alles liegt in ihm, aber als in einem Keim zur Entwicklung, als in einem Schrein, wo sich eine andre Fähigkeit, wie ein kleinerer Schrein findet: Alles aber wird aus Einer Grundkraft der Seele, sich Vorstellungen zu verschaffen, sich eben dadurch, durch diese Entwicklung ihrer Thätigkeit, immer vollkommner zu fühlen, und sich eben dadurch zu vergnügen. Wie schön wird eben damit die menschliche Seele! Einheit im Grunde, tausendfache Mannigfaltigkeit in der Ausbildung, Vollkommenheit in der Summe des Ganzen! Keine von der Natur zubereitete fertige drei Grundgefühle; Alles soll aus Einem gebildet, und zur mannigfaltigsten Vollkommenheit erhoben werden.

Und was ließe sich denn auch bei diesen drei Grundgefühlen Bestimmtes denken? „Der sensus communis soll „jeden Menschen so viel Wahrheit lehren, als er braucht, „um zu leben" So viel? und wieviel ist dies Soviel? wo ist das Non plus ultra? und warum stehen seine Grundsäulen eben da und nicht weiter? Sehe ich denn nicht, daß eine Nation ihren sens commun, „das schnelle „Gefühl zu fassen" blos nach Proportion ihrer Ausbildung, blos in ihrer Welt habe? Der sensus communis

des Grönländers und des Hottentotten ist er in Absicht auf Gegenstände und Anwendung der unsrige? und der sensus communis des Landverwalters der eines Gelehrten? Können nicht ganze Fächer der Seele leer bleiben, wo sie nicht genutzt, und ganze Fähigkeiten schlafend bleiben, wenn sie nicht erweckt werden? Hat unser Senscommun wohl Wahrheiten, die er nicht gelernt; hat er mehr Wahrheiten, als er zu lernen Gelegenheit gehabt hat? hat er wohl eine einzige mehr? — Nein? und wo ist denn das innere Gefühl der Seele, das jedem Menschen so viel Wahrheit lehrt, als er braucht? bei mir finde ich's nicht. Ich finde eine immer wirksame Kraft in mir, Kenntnisse zu haben; und wo diese hat wirken können, worin ich Gelegenheit gehabt, viel Begriffe zu sammeln, Urtheile zu bilden, Schlüsse zu folgern, da lebt auch mein Sensus communis: irrt, wo diese Urtheile irren, schließt falsch, wo die Schlüsse, auf die er bauet, falsch schlossen, mangelt gar, wo dieser Vorrath von gewohnten Urtheilen und Schlüssen mangelt — ich sehe also keinen innern, unmittelbaren, allgemeinen, untrüglichen Lehrer der Wahrheit; ich sehe eine Fertigkeit, Erkenntnißkräfte anzuwenden, nach dem Maaß, wie sie ausgebildet sind.

Ist's mit dem Gewissen anders? Wo ist inneres Gefühl der Seele, das sich nicht auf unser sittliches Ur-

theil gründen sollte? Dies freilich, das sittliche Urtheil, ist seinem obersten Grundsatze nach, so heilig, so bestimmt und gewiß, als Vernunft Vernunft ist; aber die Ausbildung dieses Urtheils, die mehrere oder mindere Anwendung desselben auf diese und jene Fälle, die stärkere oder schwächere Anerinnerung dieses und eines andern Grundes der Sittlichkeit, modificirt die nicht das Gewissen so vielfach, als es nur sittliche Subjekte gibt? Wo ist nun der innere unmittelbare Lehrer der Natur, wo man nichts, als eine Fertigkeit wahrnimmt, nach sittlichen Grundsätzen zu handeln? Diese Grundsätze mögen sich so tief in einzelne Eindrücke und Empfindungen verhüllen und einwickeln; Grundsätze bleiben sie immer, nur daß man nach ihnen, als nach unmittelbaren Empfindungen handelt. Als sittliche Urtheile sind sie gebildet, nur da die Form des Urtheils verdunkelt ward, so wurden sie durch Fertigkeit und Gewohnheit einem unmittelbaren Gefühl analogisch. Das ist Gewissen, und nicht anders kommt man aus dem Streit über seine Ursprünglichkeit, Allgemeinheit, Verschiedenheit u. s. w. als durch Aufmerksamkeit auf die Wurzeln seiner Bildung und seines Wachsthums. Bei dem Geschmack wird dies noch augenscheinlicher. Hier eine völlige Gleichheit, auch nur Gleichförmigkeit, auch nur Aehnlichkeit anzunehmen, ist gerade dem Augenschein entgegen, in dem sich die Menschen mit der größten Ver-

schiedenheit ihres Urtheils über die Schönheit zeigen. Diese Verschiedenheit der Empfindung, die Hr. R. selbst einräumt und mit einem Gewühl von Zweifeln übertreibt, wie ist sie aus seinen Grundgefühlen zu erklären? ohne daß alle objektive Gewißheit wegfalle, ohne daß alle Ueberzeugung, Regeln und Philosophie wegfalle, ohne daß der Geschmack der eigensinnigste, sich beständig widersprechende Thor werde — — anders nicht! und welche Philosophie ist da noch möglich? Lasset uns die Erfahrung und die Natur fragen: so bleibt kein so grober Widerspruch: Alles erklärt sich; von Allem sehe ich Grund und Ordnung. Wenn der Geschmack nichts als Urtheil über gewisse Klassen von Gegenständen ist: so wird er als Urtheil gebildet; er fehlt in Sachen, wo dies Urtheil nicht gebildet werden konnte, völlig: er irret in Sachen, wo dies falsch gebildet wurde, völlig: er ist grob oder schwach, stark oder fein, nachdem man das Urtheil leitete. Er ist also nicht Grundkraft, allgemeine Grundkraft der Seele; er ist ein habituelles Anwenden unsres Urtheils auf Gegenstände der Schönheit. Lasset uns seiner Genesis nachspüren.

Alles was Mensch ist, hat, wie oben gezeigt ist, in mehr oder minderm Grade ästhetische Natur; nur nichts ist mit dieser ersten Annahme natürlicher, als das, wenn ihre sinnlichen Kräfte sich in dem und jenem Verhältniß

zuerst entwickeln, auch diese vor jener eine Uebermacht erhalten, auch eine die andre verdunkeln, die Seele sich also auch zu einer Seite mehr hinbilden werde. Wird nun dies Verhältniß zwischen Ausbildung der Seelenkräfte feste Lage; kommt die Seele in Gewohnheit, nach ihm und in ihm zu wirken; gewiß, daß sie für diese und jene Sphäre empfindsamer seyn wird, als für eine andre, und so liegt schon in der verschiedenen Entwicklung verschiedner Seelenkräfte nach verschiedenem Verhältniß ein Grund zur unendlichen Verschiedenheit des Urtheils über Anmuth und Schönheit.

Es gibt niedrige Naturen, denen die gröbern Sinne allein Vergnügen gewähren können, weil diese über alle die Uebermacht bekommen und gleichsam das ganze Gefühl ihrer Natur geworden sind: Naturen also, denen das Gefühl ihr feinster Philosoph und der Geschmack die entzückendste Musik ist. Es gibt aber auch höhere Naturen, die ihre feinern Sinne in solcher Verschiedenheit besitzen können, als gleichsam Modificationen und Veränderungen in der Anzahl und den Qualitäten derselben möglich sind. Ein Geist, ganz für die Musik geschaffen, kann gleichsam ein ganz heterogenes Wesen gegen ein Genie seyn, das eben so sehr für die bildenden Künste gebildet ist, wie jener für die Tonkunst: der Eine lauter Auge, der Andre lauter Ohr: der Eine ganz da, um Schönheit zu

sehen, der Andre um Wohllaut zu hören — Geschöpfe also von ganz verschiedenen Gattungen, wie würden sie sich einander innig verstehen? welch ein artiger Wettstreit, sie beide, lediglich in ihrem Hauptsinne fühlend und existirend, über Anmuth und Schönheit philosophiren zu hören? Dem Einen würde die Malerei zu kalt, zu superficiell, zu wenig eindringend, zu unmelodisch, zu weit vom Tone entfernt seyn: dem Andern wären die Töne zu flüchtig, zu verworren, zu undeutlich, zu weit weg vom Bilde eines ewigen Anschauens. Ton und Farbe, Auge und Ohr, wer kann sie commensuriren, und wo Geschöpfen gleichsam ein gemeinschaftliches Organum der Empfindung fehlt, wer kann sie einigen? Hebt aber diese Uneinigkeit die Gesetze der Schönheit und der Anmuth deswegen überhaupt auf? Kann er beweisen, daß es gar keine gewisse Regeln derselben in den Gegenständen gebe? beweisen, daß Alles in der Natur ein Chaos von einzelnen disharmonischen Stimmungen sey, die nicht zu akkordiren wären? — Welch eine Folge! Als ob der Akustiker und der Optiker nicht jeder gleichsam die Welt seines Gefühls innig genießen, und wenn beide auch Philosophen wären, jeder seinen Sinn sehr philosophisch und wahr zergliedern könnte? Und alsdann, eben je inniger und unterschiedner die Gefühle, eben je wahrer und allgemeiner die abgezogenen Regeln des Schönen in beiden Künsten sind; um so mehr werden sie sich hinten be-

gegnen, und endlich, wie die Farben des Sonnenstrahls in ein Eins zusammenfließen, das man Schönheit, Anmuth oder heiße, wie man's wolle. Will man mein Beispiel verificirt sehen: so lasse man die Saite etwas nach, suche Naturbeispiele, die ausschließend für eine oder die andre Kunst geboren sind, und höre ihr Urtheil.

Nicht unter allen Himmelsstrichen ist die menschliche Natur, als fühlbar, völlig dieselbe. Ein andres Gewebe von Saiten der Empfindung; eine andre Welt von Gegenständen und Tönen, um durch die ersten Schwingungen diese und jene schlafende Saite zuerst zu wecken: andre Kräfte, die diese und jene Saite anders stimmen, und gleichsam den Ton, den sie ihr geben, in ihr verewigen — kurz! eine ganz andre Methode der Anlage zu empfinden, noch in den Händen der Natur; wie sehr kann sie nicht ein menschliches Wesen heterogenisiren? Nach dem ersten Genusse und seiner wiederkommenden Gewohnheit, bekommt Organ und Phantasie gleichsam Schwung und Wendung, die ersten Eindrücke in das zarte Wachs unsrer Kindheitsseele gibt uns Farbe und Gestalt des Urtheils. Zween Menschen neben einander mit einerlei Anlage der Natur, von denen der erste sein Auge an chinesischen, der andre an griechischen Schönheiten von Jugend an gebildet, von denen der eine sein Ohr zuerst nach afrikanischer Affenmusik, der andre nach dem Wohl-

laute Italiens gestimmet — welche zweierlei Menschen! Wird nicht einer sich vor der Musik des andern das Ohr halten? wird nicht einer von der Schönheit des andern sein Auge wegwenden? Werden sie sich je in ihrem Geschmack vereinigen können? wenn sie beide in ihrer Art schon ausgebildet sind, und sich ihre Seele wie eine Blume am Abend schon geschlossen? Nein! hat aber daran die Natur Schuld? die Natur, in der keine Gewißheit dessen, was schön ist, liege: die Natur, die tausend verschiedne Samenkörner tausend verschiedner Grundgeschmacke ausstreue? Ich denke nicht! Noch werden alle den Gesang der Nachtigall, und die ungeschmückten Reize der Natur schön finden: noch wird sich, wenn dieser und jener abweicht, der Grund dieser Abweichung finden lassen: noch werden also, ohngeachtet aller Abweichungen und Singularitäten, Naturregeln des Schönen festbleiben, auch wenn sie auf's übelste angewendet würden: noch ist also Schönheit und Anmuth kein vager, leerer Name. Sobald sich eine Abweichung erklären läßt, so wird eben durch sie die Hauptregel neu bestimmt und befestiget.

Nationen, Jahrhunderte, Zeiten, Menschen — nicht alle erreichen einerlei Grad der ästhetischen Bildung, und dies drückt endlich das Siegel auf die Verschiedenheit ihres Geschmacks. Hat die wilde feurige Natur der Völker, der Zeiten, „wo Kinder sich die Haare ausraufen rings um

„das Bett eines sterbenden Vaters; wo eine Mutter ihren „Busen entblößt, und ihren Sohn beschwöret, bei den „Brüsten, die ihn ernährten; wo ein Freund seine abge„schnittnen Haare auf den Leichnam seines Freundes streuet; „ein Freund seinen Freund auf den Schultern zum Schei„terhaufen trägt, seine Asche sammlet, und sie in eine „Urne einschließt, die er oft geht mit seinen Thränen zu „benetzen; wo Wittwen mit fliegenden, zerrauften Haa„ren sich das Angesicht mit Nägeln zerreißen, wenn ih„nen der Tod ihren Gemahl raubte; wo Häupter des „Volks in öffentlichen Bedrängnissen ihre gebeugte Stirn „in den Staub legen, im Anfall des Schmerzes sich vor „die Brust schlagen, und ihre Kleider zerreißen; wo ein „Vater seinen neugebornen Sohn in seine Arme fasset, ihn „gen Himmel erhebt, und über ihn zu den Göttern be„tet; wo die erste Bewegung eines Kindes, das seine El„tern verlassen hatte, und sie nach langer Abwesenheit „wiedersiehet, ist, ihre Knie zu umfassen, und so nieder„geworfen den Segen zu erwarten; wo die Gastmahle „Opfer sind, die sich mit Libationen an die Götter an„fangen und endigen; wo das Volk an seine Gebieter „spricht, und seine Gebieter die Stimme des Volks hören „und auf sie antworten; wo man siehet einen Menschen „vor dem Altar mit Opferbinden um die Stirn, und eine „Priesterin, die Hände über ihn ausbreitend, den Him„

„mel anrufen und die heiligen Weihgebräuche vollführen: „wo Pythisten, schäumend, durch die Gegenwart eines „Gottes getrieben, auf ihrem Dreifuße sitzen mit wildver-„wirrten Augen, und von ihrem prophetischen Gebrüll die „ganze felsige Höhle erschallen lassen: wo die blutdür-„stigen Götter sich nicht besänftigen lassen, als wenn „menschliches Blut fließt; wo Bacchanten mit Thyrsus-„stäben bewaffnet die Tiefen der Haine durchirren, und „dem Ungeweiheten, der auf sie stößt, Schrecken und Ent-„setzen einjagen; wo andre Weiber schamlos sich entblößen, „und sich in die Arme des Ersten werfen, der sich ihnen „darbietet u. s. w." Zeiten, Sitten, Völker, wie diese, haben sie bei einer und derselben Anlage der Natur einerlei Maaß der Bildung, einerlei Urtheil des Geschmacks mit unsrer weichen erkünstelten Welt gesitteter Völker? Die Musik eines rohen, kriegerischen Volks, die mit Enthusiasmus und Raserei beseelte, die zur Schlacht und zum Tode rief, die Dithyramben und Tyrtäuslieder weckte, ist sie einerlei mit der weichen Wollust lydischer Flöten, die nur seufzet und girret, nur mit Träumen der Liebe und des Weins erwärmet und an die Brust der Phrynen das aufgelösete Herz hinschmilzt, oder ist sie gar einerlei mit unserm Schlachtfelde voll künstlicher Verwirrung, und voll harmonisch kalter Taktik in den Tönen? Der griechische, der gothische, der mohrische Geschmack in Baukunst und Bild-

haucrei, in Mythologie und Dichtkunst ist er derselbe? Und ist er nicht aus Zeiten, Sitten und Völkern zu erklären? und hat er nicht also jedesmal einen Grundsatz, der nur nicht gnug verstanden, nur nicht mit gleicher Stärke gefühlt, nur nicht mit richtigem Ebenmaaß angewandt wurde? und beweiset also nicht selbst dieser Proteus von Geschmack, der sich unter allen Himmelsstrichen, in jeder fremden Luft, die er athmet, neu verwandelt; beweiset Er nicht selbst mit den Ursachen seiner Verwandlung, daß die Schönheit nur Eins sey, so wie die Vollkommenheit, so wie die Wahrheit?

Es gibt also ein Ideal der Schönheit für jede Kunst, für jede Wissenschaft, für den guten Geschmack überhaupt, und es ist in Völkern und Zeiten und Subjekten und Produktionen zu finden. Schwer zu finden freilich: In der Luft mancher Jahrhunderte ist es mit Nebeln umwölkt, die sich in alle Figuren wölben; aber es gibt auch Jahrhunderte, da die Nebel kalt und schwer zu seinen Füßen fielen, und das Haupt dieses Bildes der Anbetung in heitrer heller Himmelsluft glänzte. Es gibt freilich Völker, die in die Vorstellung desselben Nationalmanier bringen, und sich sein Bild mit Zügen ihrer Einzelnheit gedenken; es ist aber auch möglich, sich von diesem angebornen und eingeflößten Eigensinn zu entwöhnen, sich von den Unregelmäßigkeiten einer zu singulären Lage loszuwickeln und end-

lich ohne National= Zeit= und Personalgeschmack das Schöne zu kosten, wo es sich findet, in allen Zeiten und allen Völkern und allen Künsten und allen Arten des Geschmacks; überall von allen fremden Theilen losgetrennt, es rein zu schmecken und zu empfinden. Glücklich, wer es so kostet! Er ist der Eingeweihete in die Geheimnisse aller Musen und aller Zeiten und aller Gedächtnisse und aller Werke: die Sphäre seines Geschmacks ist unendlich, wie die Geschichte der Menschheit: die Linie des Umkreises liegt auf allen Jahrhunderten und Produktionen, und Er und die Schönheit steht im Mittelpunkte. Das ist Er, und jeder Andere, der nur an Lokal= und Nationalschönheiten oder gar nur an Vortrefflichkeiten seines Klubs hängt, nur seinen Familienklotz hat, dessen Besuch er, wie den Besuch des Apollo verehret, der ist ein Philosoph der Kabale: die Götzen seines Publikum fallen, und Zunftphilosophen an einem Tage, wo bist Du?

7.

Herr Riedel hat seine Theorie „einen Auszug aus den Werken verschiedner Schriftsteller“ genannt, und sie ist's auch reichlich geworden; nur hat ein Epitomator, der schon nicht selbst denken will, als Epitomator gewisse

erste Tugenden nöthig, die ich auch Hrn. R. gewünscht hätte — bündige Kürze, leichte und ordentliche Zusammensetzung; Bekanntschaft endlich mit denen, die ihm vorgearbeitet. Hr. R. hat keine von Dreien.

Nicht bündige Kürze. Oft, wenn er so viel Data, Betrachtungen und Erklärungen Andrer weitschweifig und wiederholend vorausgesetzt hat, kommt eine eigne Erklärung nach, die ärger ist, als jedes vorhergehende Jota. In Nichts ist Hr. R. unglücklicher, als im Erklären, und bei den durchgearbeitetsten Materien, wo er z. E. bei Untersuchung der Schönheit, des Großen, des Erhabnen u. s. w., am meisten vor sich findet, ist er eben am verworrensten, am unbestimmtesten. Und was ist doch wohl eine Philosophie, ein akademisches Lesebuch, eine Theorie der sch. K., in der ich durchaus keinen bestimmten Begriff finde? Eine Schande der Philosophie, ein Verderb für Jünglinge, die sich darnach bilden sollen, ein Verfall des Jahrhunderts.

Fluß und Leichtigkeit in der Zusammensetzung der Auszüge misse ich noch mehr. Jedes Hauptstück ist ein Ruinenhaufen, zusammengetragen, wie die Stücke in die Hand fielen, wo ich beständig auf- und absteigen muß, wie über ein altes Gemäuer in einem verwünschten Zauberschlosse. Und so sind Hauptstücke, und so ist die Zusammensetzung der Hauptstücke, und so das

ganze Buch. Bei der Zergliederung so abstrakter Materien, als hier theoretisch abgehandelt werden sollen, verliere ich Alles, wenn ich den Faden der Fortleitung verliere, der mich immer auf einer Bahn, immer näher zum Ziel, immer tiefer in die Ideen hinein fortleite. Alsdann reißt mich der Verf. auch bei schweren Materien fort: je näher dem Ziele, destomehr arbeiten die Olympischen Läufer, um es zu erreichen; um so freudiger eilt man gleichsam der immer mehr entkleideten, nackteren Idee zu. Finde ich aber nichts von diesem Allen; sehe ich keinen Faden, keine Fortleitung, keine immer fortschreitende Entwicklung, die z. E. Sokratische Gespräche, Shaftesburische und Harris'sche Untersuchungen und Lessing'sche Abhandlungen über Fabel und Malerei so unterhaltend, so unermüdend macht; muß ich nichts anders als auf- und absteigen, gehen und wiederkommen, zusammen- und loswickeln — wer kann die Höllenarbeit des Sisyphus und der Danaiden aushalten — — verdammt zum Spott bei bodenlosen Fässern! die immer schöpfen und immer leerbleiben!

Endlich sollte doch wohl ein Epitomator wenigstens die vornehmsten Schriftsteller kennen, die er nutzen soll. Der gelehrte R. hat, an Engländer, Franzosen und Italiener nicht zu gedenken, unter Deutschen nicht einmal den Hauptautor der Aesthetik, und an dessen einzelnen Ab-

handlungen in der Akademie nicht zu gedenken, ihn nicht einmal nach seinem Hauptwerke gekannt — Sulzer's Theorie der Empfindungen, die er, ohne in den vortrefflichen Plan dieses Autors zur Aesthetik im geringsten einzudringen, nur einmal, am unrechten Orte, unter einem Schwall von andern, die er eben so wenig gelesen, und nur sehr lässig anführt. Doch was ist's für Schande, in einer Theorie der sch. W. einen Sulzer nicht zu kennen, wenn man dafür die Schriften der Hrn. Klotz und Dusch, die zur Aesthetik ja so viel geliefert haben, desto genauer kennet?

II.

Haben wir im Deutschen ein allgemeines Wort, um die Beschaffenheit aller sinnlichen Gegenstände überhaupt zu benennen, mittelst welcher sie Wohlgefallen wirken? Ich weiß nicht. Unsre und keine Sprache ist von einem Philosophen ausgedacht, der die atmosphärische Natur abstrakter Begriffe gleichsam von oben herab in Worte geordnet hätte. Die Erfinder der Benennungen stiegen von unten hinauf: sie bemerkten und benenneten einzeln: so müssen wir ihnen nach steigen, alsdann sammlen, alsdann übersehen.

Gegenstände des Gesichts sind am klärsten, am deutlichsten: sie sind vor uns; sie sind außer und neben einander: sie bleiben Gegenstände, so lange wir wollen. Da sie also am leichtesten, am klärsten, und wie man will, zu erkennen; da ihre Theile der Auseinandersetzung fähiger sind, als jeder andre Eindruck; so ist bei ihnen also die Einheit und Mannigfaltigkeit, die Vergnügen wirkt, am sichtbarsten, und da ist der Begriff des Worts „schön, „Schönheit!“ Er ist hier seiner Abstammung nach: denn

schauen, Schein, Schön, Schönheit sind verwandte Sprößlinge der Sprache: er ist hier, wenn wir recht Acht geben auf seine eigenthümliche Anwendung, da er sich bei Allem, was sich dem Auge wohlgefällig darbietet, am ursprünglichsten findet. Nach dieser ersten Bedeutung ist der Begriff der Schönheit „ein Phänomenon" und also gleichsam als ein angenehmer Trug, als ein liebliches Blendwerk zu behandeln. Er ist ein Begriff eigentlich von Flächen, da wir das Körperliche, Wohlförmige, und das solide Gefällige nur eigentlich mit Beihülfe des Gefühls erkennen, und mit dem Gesicht nur Plane, nur Figuren, nur Farben; nicht aber unmittelbar körperliche Räume, Winkel und Formen sehen können. Wegen dieses Superficiellen also, womit sich das Gesicht beschäftiget, wegen des so weit außer Uns Entlegenen, das nur schwach in uns wirket, das uns nur durch die feinen Stäbe der Lichtstrahlen trifft, ohne uns näher und inniger zu berühren; endlich auch wegen der großen Menge und Verschiedenheit von Farben und Gegenständen, womit es uns auf einmal überhäuft, und unaufhörlich zerstreuet — wegen dieser drei Beschaffenheiten ist das Gesicht der kälteste unter den Sinnen. Es ist aber auch eben deswegen der künstlichste, der philosophischste Sinn: es wird nur, wie es Blindgewesene zeugen, mit vieler Mühe und Uebung erlangt; es beruhet auf vielen Gewohnheiten und Zusam-

mensetzungen: es wirkt nicht anders, als durch unabläßsiges Vergleichen, Messen, und Schließen: es muß uns also, auch indem es wirkt, zu allen diesen feinen Seelebeschäftigungen, Kälte und Muße lassen, ohne die es nicht wirken kann — sehet da! das ist eine kurze Charakteristik des Gesichts, und seiner Tochter, der sichtlichen Schönheit, die mit Beispielen bestätigt, und mit Bemerkungen vermehrt, den Grund gäbe zu einer reichen und sehr angenehmen Aesthetik des Gesichts, die wir noch nicht haben.

Weil also die angenehmen Gegenstände dieses Sinnes gleichsam mehr vor und nicht so tief in uns sind, wie in den andern Sinnen: weil ihre Theile neben einander, und also der willkührlichen und gefälligen Auseinandersetzung, oder nach dem eigentlichern Ausdruck der Beschauung am fähigsten sind: weil ihre Unterscheide sich kälter fühlen, und also auch deswegen deutlicher und unterschiedner in der Sprache ausdrücken lassen: weil endlich die Einbildungskraft, die an Benennungen ihrer Arbeiten so arm ist, wie überhaupt unsre ganze Seelenlehre an eigentlichen Ausdrücken, doch immer dem Sinne des Beschauens, der Anschauung am analogischsten wirket: aus allen diesen Ursachen hat man sich der Sprache des Gesichts bemächtigt, um durch sie die Beziehung alles dessen, was wohlgefällig auf die ganze Seele wirkt, zu bezeichnen. Das Gesicht ist's also, das die Bilder, die Vorstellungen, die

Einbildungen der Seele allegorisiret, und Schönheit ist fast in allen Sprachen Hauptbezeichnung und der allgemeinste Begriff geworden, für alle feinen Künste des Wohlgefallens und Vergnügens. Schönheit ist das Hauptwort aller Aesthetik *).

---

*) Hr. R. hat bei dieser Gelegenheit den beiden großen Philosophen des Schönen, Home und Moses, einen sehr tiefliegenden Irrthum gezeigt, daß jener den Begriff der Schönheit zu sehr verenge, dieser zu sehr erweitere: jener, da er die Schönheit eigentlich nur dem Gesicht zuschreibt, dieser, da er sie den Grund aller unserer natürlichen Triebe nennet. Hr. R. weiß besser, genauer, fruchtbarer, was schön ist, nämlich — man höre den großen Philosophen! — was ohne interessirte Absicht gefallen kann, und auch dann gefallen kann, wenn wir's nicht besitzen. Ich lasse Hrn. Riedel seine neue, sehr bequeme und sehr hieher gehörige Bestimmung des Unintereße bei der Schönheit; nur wird er mir auch meinen Gesichtspunkt lassen, in welchem Home und Moses Recht haben? Ist der Begriff von Schönheit nicht ursprünglich und eigenthümlich, was er bei Home ist, ein sichtlicher Begriff, und wollte ihn Home hier anders, als nach seinem Ursprung und Eigenthümlichkeit bestimmen? Ist bei alle dem, was wir wählen, und wornach wir hinwallen, nicht der dunkle Begriff vom Vergnügen wirksam, und ist nicht also nach dieser weiten abstrakten Benennung, nach diesem sensu complexo der Schönheit, der Satz des Hrn. Moses eine psychologische Wahrheit? Und ist denn bei einem und dem andern ihr Außertum etwas anders, als Nebensache, die, wenn

Eine Theorie des Gesichts; eine ästhetische Optik und Phänomenologie ist also die erste Hauptpforte zu einem künftigen Gebäude der Philosophie des Schönen. Was hilft's und wird's helfen, von oben herab die Schönheit zu definiren, und von schöner Erkenntniß, schöner Rede, schönen Tönen u. s. w. allgemein und verworren zu plaudern, wie man's thut, wenn man lieber die Einheit und Mannigfaltigkeit in dem Sinn suchen sollte, wo sie sich am klärsten, am deutlichsten, am unverworrensten zeigen, in Linien, Flächen und Figuren. Hier wäre eine jede Bemerkung gleichsam Phänomenon, sichtbare Erfahrung: hier würde sich Manches wie im Sonnenlicht, wie auf einer Fläche, wie in Linien und Figuren darstellen, was, wenn es in einem fremden Sinn betrachtet wird, schielend, und wenn's in der Seele gesucht wird, nur äußerst dunkel erscheint. Eine solche Theorie würde uns das Schöne sehen lehren, ehe wir's auf die reflektirten Gegenstände der Einbildungskraft anwenden, und hier oft so davon reden, wie der Blinde von Farbe und Spiegel, und wie unsre gemeine Kritici und Bibliothekäre Deutschland's und

---

sie auch falsch wäre, nichts von ihren Grundsätzen stört und verwirret? —— Doch warum läßt man nicht Kindern die Ruthe, um große Leute, wenn sie nicht höher reichen, wenigstens an den Fersen zu züchtigen?

Frankreich's, wenn sie die feinsten Schönheiten der Gedanken in der vagesten Sprache von gewohnten Kunstausdrücken auseinandersetzen. Hier erwartet also die Aesthetik ihren optischen Newton.

Für die Gegenstände des Gehörs ist unsre Sprache an eigentlichen Ausdrücken des Wohlgefälligen in ihnen ärmer: sie muß zu schönen, zu süßen Tönen, zu entlehnten fremden Begriffen ihre Zuflucht nehmen, und in Metaphern reden. Die Ursachen dieser Armuth sind offenbar. Die Wirkungen dessen, was in unser Ohr angenehm einfließt, liegen gleichsam tiefer in unsrer Seele, da die Gegenstände des Auges ruhig vor uns liegen. Jene wirken gleichsam in einander, durch Schwingungen, die in Schwingungen fallen: sie sind also nicht so auseinander, nicht so deutlich. Sie wirken durch eine Erschütterung, durch eine sanfte Betäubung der Töne und Wellen; die Lichtstrahlen aber fallen, als goldne Stäbe, nur stille auf unser Gesicht, ohne uns zu stören und zu beunruhigen. Jene folgen auf einander, lösen sich ab, verfließen und sind nicht mehr; diese bleiben und lassen sich langsam erhaschen und wiederholen. Die Sprache des Schönen für das Gehör ist also nicht so reich, als die für das Gesicht. Ich sage nicht, reicher seyn könnte. Wenn uns das Gesicht nicht unaufhörlich zerstreute; wenn nicht Gehör und Gesicht auf gewisse Art Feinde wären,

die sich selten in gleicher Proportion neben einander finden, wenn nicht das Gehör, eben seines Innigern und Successiven wegen, schwerer auszubilden wäre, als das leichte überhin fliegende Gesicht, was immer wieder kommen kann und dieselbe Welt findet; so zeigen uns ja die Blindgebornen, wie viel feine, uns unbekannte Nuancen sich im Gehör unterscheiden ließen, die jetzt nur dem Gesicht zugehören, und auch von jenen schwer ausgedrückt und für Menschen kaum verständlich gemacht werden konnten, die nicht wie sie, die Tiefe des Sinnes hatten, der zur Empfindung nöthig war. Noch jetzt hat die italienische Sprache einen größern Vorrath von Ausdrücken für den Wohllaut, als andre unmusikalischere Nationen, die nicht so viel inniges Gefühl besitzen, und insonderheit als die Franzosen, die fast nichts als das Jolie ihrer Chansons und petits airs kennen. Würden wir, wie z. E. die Griechen die Musik mehr zur Musik der Seele machen und auch die Poesie so tief fühlen als Musik, die bei ihnen ein Hauptname und gleichsam der herrschende Inbegriff der Künste des Schönen war: so würde auch unsre Philosophie gewinnen, die von dem Schönen aus diesem Sinne, an allgemeinen Grundsätzen und Bemerkungen noch so arm ist Vielleicht würde diese Philosophie der Töne alsdann den Wohllaut zu ihrem Hauptbegriffe haben, den ich aber von Harmonie, von Wohlklang u. s. w. unterscheide, und

wenn sie in ihm alles Angenehme, Entzückende, und oft Bezaubernde dieser Kunst aufsuchte, so fänden sich vielleicht in ihr, und in ihr allein, die Eigenschaften des Wohlgefälligen, die am tiefsten in die Seele dringen, und sie am stärksten bewegen. Und eine solche Theorie ist gleichsam die zweite Pforte der Aesthetik, die wir noch weniger haben, als die erste.

Der dritte Sinn ist am wenigsten untersucht, und sollte vielleicht der erste seyn, untersucht zu werden, das Gefühl. Wir haben ihn unter den Namen der unfeinern Sinne verstoßen: wir bilden ihn am wenigsten aus, weil uns Gesicht und Gehör, leichtere und der Seele nähere Sinne, von ihm abhalten, und uns die Mühe erleichtern, durch ihn Begriffe zu bekommen: wir haben ihn von den Künsten des Schönen ganz ausgeschlossen, und ihn verdammet, uns nichts als unverstandne Metaphern zu liefern, da doch die Aesthetik, ihrem Namen zufolge, eben die Philosophie des Gefühls seyn sollte. Ich habe es gesagt, wie wir ihn jetzt haben, und bilden und anwenden, hat er wenig Werk in dem Cyklus der schönen Künste; allein darf ich's auch behaupten, daß er uns nicht völlig ist, was er seyn könnte, und daß er uns also auch im Kreise des Schönen nicht ist, was er seyn würde?

Ich setze also die unleugbare Erfahrung voraus, daß es das Gesicht nicht sey, was uns von Formen und Kör-

pern Begriffe gebe, wie man es durch eine gemeine Meinung annimmt, und wie es auch die philosophischste Abhandlung über den Grundsatz der schönen Künste angenommen hat. Ich setze es voraus, daß das Gesicht uns nichts, als Flächen, Farben und Bilder zeigen könne, und daß wir von allem, was körperlicher Raum, sphärischer Winkel, und solide Form ist, nicht anders, als durchs Gefühl, und durch lange wiederholte Betastungen Begriffe erhalten können. Dies zeigen alle Blindgeborne und Blindgewesene. Bei jenen waren Körper und Formen gleichsam ihre ganze äußere sinnliche Welt, wie lediglich Töne ihre innere sinnliche Welt waren. Der Blindgeborne, über den Diderot Betrachtungen anstellte, lehrte seinen Sohn mit Buchstaben in Relief lesen; er wußte den Spiegel nicht anders, als wie eine Maschine, durch welche Körper im Relief außer sich selbst geworfen werden: er konnte nicht begreifen, wie dies außer sich geworfene Relief sich nicht fühlen lasse, und schloß also, daß es ein Betrug seyn, daß eine neue Maschine möglich seyn müßte, um den Betrug zu zeigen, den die andre machte. Er wußte sich die Augen nicht anders, als wie Organe, auf welche die Luft denselben Eindruck machte, wie ein Stab auf die Hand; er beneidete also Andern ihr Gesicht nicht, weil er keinen Begriff von Flächen und von der Vorspiegelung derselben hatte; er wünschte sich

nichts, als längere Arme, um in die Ferne zu fühlen. Natürlich also, daß er sein Gefühl zu einer Feinheit und Richtigkeit gebracht hatte, die in ihren Proben Erstaunen erweckt. Das Gefühl war ihm Waage des Gewichts und das Maaß der Entfernung, und die Quelle dessen, was er schön nannte, und worin er tausend Annehmlichkeiten wahrnahm, die wir mit Gesicht und Gefühl zusammengenommen, nicht empfinden, das Gefühl war ihm in der äußern Welt Alles. Es gab ihm aber, wie aus jedem Beispiel zu sehen ist, keinen Begriff, als von Form und Körper: Alles, was diese ausmachten, begriff er tausendmal genauer, feiner und inniger, als wir, die wir das Gesicht, als einen bequemern Stab, an der Stelle des Gefühls, gebrauchen, und dies durch jenes verwahrlosen: Flächen aber begriff er nicht.

Der blinde Saunderson begriff sie eben so wenig. Rechenmaschinen waren ihm statt der Zahlen: durch Maschinen machte er sich Flächen und Figuren auf denselben begreiflich: Linie und Polygon mußte Körper werden, damit er's fühlte. Man weiß, daß er Maschinen nachgelassen, deren Nutzen für Andre verschwindet, die ihm aber zu seinem Studium des Maaßes der Flächen unentbehrlich waren. Was sehenden Personen, die an Körpern nur immer hingeworfne Reliefe sehen, in der Geometrie am schwersten zu begreifen wird, solide Körper, war ihm in

der Demonstration ein Spielwerk; was sehenden Personen am leichtesten wird, Figuren auf Fläche, war ihm mühsamer und mit seiner Erklärung beschwerlicher für die, die davon ohne Gesicht hätten Begriffe sammeln sollen. So war es auch mit seiner Optik; Figuren des Plans waren ihm nur angenommene Hülfsbegriffe: Körper waren seine Objekte und selbst der Sonnenstrahl ward zu seiner Begreiflichkeit Körper.

Am deutlichsten aber sehen wir, daß Gesicht und Gefühl sich so wie Fläche und Körper, wie Bild und Form trennen, an der Genesung des Blindgebornen durch Cheselden. In seiner Staarblindheit hatte er den Tag von der Nacht, und bei starkem Lichte das Schwarze, Weiße und Hellrothe von einander unterscheiden können; aber Alles durch's Gefühl, Alles als Körper, die sich auf sein geschloßnes Auge bewegten. — Das Auge wurde geöffnet, und jetzt erkannte er die Farben, als Flächen nicht, die er voraus als Körper unterschieden hatte. Das Auge ward ihm geöffnet, und er sahe gar keinen Raum; alle Gegenstände lagen ihm im Auge. Er unterschied keine Gegenstände, auch von den verschiedensten Formen, und erkannte keine durch's Gesicht, die er voraus durch's Gefühl erkannt hatte. Er fand also durchaus keine Identität zwischen Körper und Fläche, zwischen Gestalt und Figur: man lehrte ihn sie finden; er vergaß sie; er wußte

nichts. Er konnte nicht begreifen, daß die Gemälde, die er sahe, daß die figurirten und kolorirten Flächen, die ihm vorkamen, dieselben Körper wären, die er voraus gefühlt hätte, und als er sich davon überzeugte, war er noch ungewiß, ob sein neuer oder sein alter Sinn ihn tröge, von denen jener ihm nichts als Flächen, dieser nichts als Körper lehre. Tausend andre sonderbare Unwissenheiten über Raum, Größe, Vergleichung der Flächenräume u. s. w. alle lehren uns, daß es durchaus völlig getheilte Gränzen zwischen Gesicht und Gefühl, wie zwischen Fläche und Körper, Figur und Gestalt gebe, daß wie das Gefühl nichts von Fläche, von Farbe, so wisse das Gesicht durchaus nichts von Form und von Gestalt. Ich könnte den Satz aus der Optik und Logik demonstriren, wenn nicht die drei Beispiele redender wären, als drei Demonstrationen.

Was folgt hieraus? sehr viel. Das Gefühl muß also wohl nicht so ein grober Sinn seyn, da er eigentlich das Organ aller Empfindung andrer Körper seyn soll, und also eine so große Welt von feinen, reichen Begriffen unter sich hat. Wie sich die Fläche zum Körper verhält, so und nicht minder verhält sich das Gesicht zum Gefühle und es ist blos eine gewohnheitsmäßige Verkürzung, daß wir Körper als Flächen sehen, und das durch das Gesicht zu erkennen glauben, was wir wirklich

in unsrer Kindheit nicht anders, als durch's Gefühl und sehr langsam lernten. So und nicht anders lernten wir den Begriff vom Raume, von der Undurchdringlichkeit und Bewegung: so wie wir wiederum den Begriff von Größe, Figur und Fläche, durch viele Experimente des Gesichts lernten. Aber weil beide Sinne immer zusammen und gemeinschaftlich wirkten, so ward gleichsam von allen Körpern ihre verkürzte Gestalt auf die Retina des Auges, als Figur geworfen, und in dieser Verkürzung wird sie gewohnheitsmäßig von uns gebraucht: wir glauben Körper zu sehen und Flächen zu fühlen, da doch nichts ungereimter ist, als beides.

Nichts, als Irrthümer, entspringen aus dieser unlogischen und unphysischen Vermischung, und eben diese Irrthümer sind's gewesen, die die meisten Einwürfe gegen die Wahrheit der sinnlichen Vorstellungen hergegeben haben. Du siehest den zerbrochenen Stab im Wasser: du greifest darnach, und bekommst nichts; du siehest, es war der zurückgespiegelte Stab selbst. Du irrtest dich, aber nicht dein Sinn, sondern dein Urtheil, zu dem du bei den Sinnen gewöhnet bist, und das jetzt die Objekte vermischte Dein Auge kann nichts als Flächen sehen: die Wasserfläche sahest du: und sie war sinnliche Wahrheit. Den zurückgebrochenen Stab sahest du auf ihr, als Fläche: du sahest recht: als Bild war's sinnliche Wahrheit. Aber du

griffest nach ihm, da hattest du Unrecht; wer wird nach dem Bilde auf einer Fläche greifen? Das Gefühl ist nur für Körper; wußtest du aber durch's Gefühl, daß da ein Stab im Wasser wäre, wo du ihn haschen wolltest? Nein! und so trog dich nicht dein Sinn, sondern dein Urtheil, das durch lange gewohnte Vermischung sich übereilte, und da das Gesicht substituirte, wo nur das Gefühl das Organ des Begriffs seyn konnte. Eben die Bewandtniß hat's mit allen Irrnissen, die über Weite, Größe, Figur und Gestalt so oft vorfallen.

Ich will keine neue Regeln geben, wie der Sinn des Gefühls, der so sehr vom Gesichte verkürzt und verdrängt ist, wieder in seine alten Rechte zu setzen sey, damit man zwar langsamer aber sicherer zum Begriff körperlicher Wahrheit komme. Hier hat Rousseau, wie ich glaube, schon geredet, und das wäre hier nicht am rechten Ort; ich mache nur eine Anwendung auf die Aesthetik, die einem großen Theile derselben ganz andre Gestalt gibt. Alles nehmlich, was Schönheit einer Form, eines Körpers ist, ist kein sichtlicher, sondern ein fühlbarer Begriff; im Sinne des Gefühls also muß jede dieser Schönheiten ursprünglich gesucht werden. Das Auge ist nicht ihr Ursprung, noch also ihr Richter: es ist dazu zu flüchtig, zu seicht, zu superficiell, und eine Theorie über Form und

Gestalt durch's Auge ist nicht eigentlicher, als eine Theorie über die Töne aus dem Geschmack: nicht eigentlicher, als wenn jener Blindgeborne sagte: die rothe Farbe ist, nun begreife ich's, wie der Schall einer Trompete.

Alle Schönheit der Körper, als Formen, ist also fühlbar; vom Gefühle sind alle ästhetische Ausdrücke, die jene bezeichnen, genommen, sie mögen angewandt werden, wo sie wollen: rauh, sanft, weich, zart, Fülle, Regung, und unendlich viel andre, sind vom Gefühle. Das ganze Wesen der Bildhauerkunst ist, wie alle Welt durch einen Irrthum bisher angenommen hat, und wie das Gegentheil gezeigt werden soll, nicht sichtlich, als nur dem kleinern Theile nach, so fern sie Fläche enthält; an sich aber, als körperlich schöne Kunst ist sie nichts als fühlbar. Durch diesen Sinn erkannt, entweicht sie allem falschen Geschmack und Urtheil, und nähert sich, zwar langsam und bedächtlicher, aber desto gewisser der Wahrheit. Das ist also die dritte Hauptpforte des Schönen: das Gefühl und das dritte Werk, was ich wünsche, eine Philosophie des Gefühls, die keine bloße Metapher sey, wie das Baumgarten'sche Werk, auch mit vollendetem Plane, nur immer geblieben wäre, und mit dem jene also durchaus nichts gemein hätte.

Es gibt noch zween Sinne in der menschlichen Natur, die aber an der Empfindung des Schönen weniger

Antheil haben, und gegen die ich überhaupt, ich weiß nicht was? habe, sie in allen Theorien so ganz kollateral neben die gedachten drei Hauptsinne gestellet zu sehen, da sie doch mehr zwei zusammenhängende Modificationen des Gefühls, als zwei völlig neue Gefühle sind, wie Auge und Ohr. Als solche Modificationen des Gefühls liefern sie zu unserm Zwecke einige Benennungen, einige Metaphern: da sie aber selbst keine neuen Gefühle sind, so haben sie auch keine eigne Künste des Schönen zum Gegenstande. Geschmack, weiß man, ist Hauptbezeichnung geworden, die im Grunde doch aber nichts sagen will, als ein leichteres, erquickendes Gefühl. Bei den Spaniern soll dieser Gusto zuerst üblich geworden seyn: die Italiener und Franzosen haben ihn bald adoptirt: die Engländer, Deutsche und Andre sind nachgefolget: man hat ihn endlich gar in die lateinische Sprache zurückgetragen, in der er in den besten Zeiten wenigstens nicht als Hauptbenennung üblich gewesen: und eben weil sich am Geschmack viel kauen, viel zerlegen läßt, so hat man ihn auch, insonderheit in Frankreich, sehr zergliedert. Indessen dünkt er mich nicht der fruchtbarste Begriff, und der fruchtbarste Sinn zur Aesthetik: seine Entlehnungen, vom Süßen, Erquickenden, Berauschenden, Picquanten der Anmuth sind entweder bloße Modificationen des Gefühls, oder beim Geschmacke unfruchtbare Metaphern. Und gar die Bezeichnungen des

Wohl- und Uebelgeruchs, die selbst in Beschreibung der Schönheit nur mit Maaß einzumischen sind, was wären sie zur Charakteristik des allgemeinen Schönen?

2.

Drei Hauptsinne gibt's also, mindestens für die Aesthetik drei, ob es gleich gewöhnlich gewesen ist, ihr nur zwei, das Auge und Ohr einzuräumen. Jeder von diesen Sinnen hat eigenthümliche erste Begriffe, die er liefert, und die den andern blos appropriirt werden: Ein Gefühl modificirt sich durch alle Sinne; jeder aber gibt demselben seine neue Art, und so erst nur spät und zuletzt tragen sich aus allen Sinnen complexe Begriffe in die Seele über, wie sich verschiedene Ströme in ein großes Meer ergießen. So wird der Begriff der Wahrheit und auch der Schönheit: er ist ein Werk vieler und verschiedner Organe, und da jeder von diesen seine eigne Welt hat, gleichsam ein Raub vieler Welten. Die Einbildungskraft nimmt und schaffet und bildet und dichtet; aber Alles bekam sie durch fremde Hände, und in ihr ist dieses Zusammengetragne nichts als ein großes Chaos.

Unmöglich also, das siehet man offenbar, kann man von hinten anfangen, und von den abstraktesten Begriffen

der Einbildungskraft, von Schönheit und Größe und Erhabenheit u. s. w. reden, ohne die geringsten Eindrücke vorangeschickt zu haben, aus denen diese so abgezogene, so vielfassende Ideen erst wurden. Jeder dieser Begriffe muß ein verworrenes Chaos seyn, wenn nicht seine vermischten Eindrücke erst auf jeden Sinn zurückgeführt, jedem sein eigenthümlicher Ursprung und Bedeutung angewiesen, in alle nach der Reihe Ordnung gebracht und insonderheit die Proportion erwogen wird, in welcher sie zu dem und jenem Hauptbegriffe, der dunkel in uns liegt, beitragen. Und eben die Methode, die ich verrufe, ist sie bisher nicht fast die einzige gewesen? Von oben herab, von Schönheit und Erhabenheit fängt sich das Definiren an; man fängt also mit dem an, was eben das Letzte seyn sollte, Schönheit. Soll der Begriff dieser mehr als eine wiederholte Worterklärung seyn, aus dem man die lang bekannten Sätze nachbete „das Objekt, was gefallen soll, muß sinn„lich seyn, muß keine Unvollkommenheit haben, muß uns „auf befriedigende Art unterhalten“, soll der Begriff der Schönheit fruchtbarer seyn, als an schwankenden elenden Allgemeinsätzen, mein leichter Philosoph, so ist er mehr als ein Hüter am Titelblatte. Er ist ein schwerer, langsamer Begriff; er muß aus vielen einzelnen Datis und Bezeichnungen abstrahirt werden: alle diese können nicht gnugsam gesammelt, gefeilt, geordnet, und verfeinert wer-

den, um aus ihnen die Analyse des Schönen überhaupt zu geben; und eben diese ist das letzte Produkt von allen einzelnen Phänomenen.

Blind wurde ich, da ich in Riedel's Theorie von alle dem nicht einen Schatten sah. Was nach meinem Plan der letzte, schwerste Begriff, die Summe aller Empfindungen dieser Art, ist, Schönheit; das demonstrirt er zu Anfange auf der Stelle weg, und zieht ein Gemisch von Konsektarien daraus, die ich ihm schenke. Was nach meiner Idee das Hauptaugenmerk des Werks wäre, die Phänomene und Data des Schönen zu sammlen, zu ordnen, auf ihre Ursprünglichkeit zurückzuführen: davon weiß Riedel nichts im ganzen Buche. Was nach meiner Idee die einzige Methode der ganzen Aesthetik wäre; Analysis, strenge Analysis der Begriffe; das ist bei ihm eben das, was er am meisten verspottet, und dem er nichts als sein *αρρητον* von Quäckerempfindung supponiret. Er hat eine Menge allgemeiner, abstrakter Begriffe, weiß Gott, woher? aus Gerard und Moses, und Home und Winkelmann: die stellt er im Gewühl neben einander, und was er bei andern Autoren über sie findet, im Gewühl neben einander. Der wahre Philosoph hat keine, als wo sie ihm in einem Sinne erscheinet: da suchet er sie auf, da verfolgt er sie durch alle feinen Nervenäste, bis sie sich andern Sinnen, und endlich der Seele mittheile. Diese Physio-

logie der Sinne und sinnlichen Begriffe, die bei einem Weisen Alles ist, Objekt, Hauptaugenmerk, Methode, ist bei Riedel Nichts. Wo Schönheit ist, da ist Mannigfaltigkeit, und da ist auch Einheit und auch Größe und Wichtigkeit und auch Harmonie und Natur und Naivetät und Simplicität und Aehnlichkeit und Kontrast und Wahrheit und Wahrscheinlichkeit und Rotundität und Nachahmung und Illusion und Zeichnung und Kolorit und Vergleichungen und Figuren und Tropen und Körnigtes und Gedankenfolge, und ernsthafte, lächerliche, belachenswerthe, komische, launische, sanfte, tändelnde Vorstellungen und Interesse und Sentiments und Pathos und Schicklichkeit und Würde und Sitten und Kostume und Anstand und Geschmack und Genie und Enthusiasmus und Erdichtung — ach! ach! meine Hand ermüdet mir! das ist die Zusammensetzung, der Plan, die methodische Ordnung der Riedel'schen Theorie aller schönen Künste und Wissenschaften! O Chaos! Chaos! Chaos!

Kann man's denn gnug beklagen, daß die nützlichsten Dinge in der Welt, Sprache und Unterricht, zugleich auch die verderblichsten werden können? Sollten wir uns ohne Unterweisung Anderer, selbst alle unsere Begriffe mit ihren Benennungen und Unterschieden ausfinden, sollten

wir uns jeder selbst seine Sprache und Ausdruck erfinden müssen: welch eine Mühe! welch eine lange ewige Wanderschaft! Das menschliche Geschlecht würde alsdann in lauter Individua zerfallen, die lange Kette von Gedanken und Ueberlieferungen, die vom ersten bis zum letzten Menschen durch alle Völker, Zeiten und Jahrhunderte reicht, würde bei jedem Gliede brechen: jedes Subjekt bliebe sich selbst, seiner Mühe und seinem alleinigen Fortstreben überlassen: und die ganze Menschheit in einer ewigen Kindheit. Jeder würde sich mit Erfindung weniger Wahrheiten quälen, lebenslang quälen, und sterben, ohne weder davon selbst Gebrauch gemacht zu haben, noch ohne sie Andern als Erbschaft überlassen zu können: wir wären ärmer, als die Thiere, die mit ihrem Instinkt alle Kunstfertigkeit, die sie bedürfen, zur Welt bringen, und die Natur, die sie bildete, selbst zur Lehrerin haben. Diese, die Mutter Natur, sorgte also für uns anders: sie gab uns die Sprache, als ein Werkzeug, die Seele des Andern unmittelbar zu berühren, unmittelbar ihr Kenntnisse einzupflanzen, die sie nicht, die Andre für sie erfunden haben. Damit erleichterte sie nicht blos jedem Menschen seine beschwerliche lange Bahn zur Wissenschaft und Weisheit: sondern sie knüpfte auch ein ewiges Band, das das ganze Menschengeschlecht zu Einem großen Ganzen machet. Nun war kein Glied allein: kein Gedanke in der

ganzen Reihe menschlicher Seelen ist vergebens gedacht worden: er hat auf Andre gewirkt: er hat sich gereihet, sich durch Jahrhunderte und Zeiten fortgepflanzet; andre, gute und böse veranlasset, und zum Verfall oder zur Erhebung der menschlichen Seele beigetragen. Es hat sich also in Unterricht und Sprache eine große Niederlage von Gedanken gesammelt, die wir vor uns finden, die Andre für uns erfanden und ausdrückten, die wir mit tausendfach wenigerer Mühe lernen. Aber siehe! nun fängt sich bei dieser so schätzbaren Erleichterung des Mittels zur Wissenschaft auch unmittelbar drauf ein Schade, ein Verfall an. Nun lernen wir also vermittelst der Worte Begriffe, die wir nicht suchen durften, und also auch nicht untersuchen: Kenntnisse, die wir nicht sammlen durften, und die wir also aufraffen, brauchen, anwenden, ohne sie zu verstehen. Und wie erniedrigt ist hiemit die menschliche Seele! Mit jedem Worte, was sie lernt, erschweret sie sich gleichsam das Verständniß der Sache, die es bedeutet: mit jedem Begriff, den sie von Andern empfängt, tödtet sie in sich eine Nerve, diesen Begriff selbst zu erfinden, eine Kraft, ihn innig zu verstehen, wie wenn sie ihn erfunden hätte.

Bei allen sinnlichen Dingen haben wir Auge und Werkzeuge, die diese Abstumpfung der Seele noch verhindern: wir haben Gelegenheit, die Sache selbst und den

Namen zugleich kennen zu lernen, und also nicht das Zeichen ohne den Begriff des Bezeichneten, nicht die Schale ohne Kern, zu fassen. Aber bei abstrakten Ideen? bei Allem, was eigentliche Erfindung heißt? um so viel mehr. Wie leicht nehmen wir da das Produkt einer langen Operation des menschlichen Geistes an, ohne selbst die Operation durchzulaufen, die das Produkt ursprünglich hervorgebracht hat, und so kaufen wir also Folgesätze, ohne den innern Grund zu wissen, Probleme, ohne die Auflösung zu verstehen, Lehrsätze, ohne sie aus ihrem Beweise selbst zu folgern, Worte, ohne die Sachen zu kennen, die sie bedeuten. Da lernen wir eine ganze Reihe von Bezeichnungen aus Büchern, statt sie aus und mit den Dingen selbst, die jene bezeichnen sollen, zu erfinden: wir wissen Wörter und glauben die Sachen zu wissen, die sie bedeuten: wir umarmen den Schatten statt des Körpers, der den Schatten wirft.

Lehrlinge der Wissenschaft! so schläft eure Seele ein: alle ihre Glieder lähmen sich, wenn sie sich in die Gewohnheit legen, auf den Worten und Erfindungen Andrer zu ruhen. Der Mann, der das Wort erfand, das ihr so überhin lernet, hatte dabei eine ganz andre Gestalt, als ihr: er sahe den Begriff, er wollte ihn ausdrücken: er kämpfte mit der Sprache: er sprach; die Nothwendigkeit trieb ihn, was er sahe, auszusprechen. Wie anders mit

euch, die ihr den Begriff blos durch's Wort kennet, und jenen zu haben glaubt, weil ihr dies auffasset, und es mit einer Halbidee anwendet? Ihr seyd in dem Augenblick nicht in dem innern Lichte, wie er: ihr habt blos ein willkührliches Geldstück, das ihr durch Konvention angenommen habt und Andre von euch durch Konvention annehmen; statt daß jener, der es bildete, es nach seinem innern Werthe kannte. Fahret also eine Zeitlang fort, in diesem ruhigen Schlafe Worte Andrer in euch zu träumen, ohne ihre Ideen der wirklichen Natur mit Mühe entreißen zu dürfen Fahret fort; in kurzer Zeit wünsche ich euch Glück zu eurer erstarreten, schlaffen Seele, die ein großer Mund geworden ist, ohne eine Zelle des Gehirns zu Gedanken mehr übrig zu haben.

Und das ist der klägliche Zustand unsers heutigen ganzen Reiches der Gelehrsamkeit. Wir haben so viel zu lernen, was Andere gedacht, und endlich lernen wir selbst nichts, als *lernen*. Von Jugend auf gibt man sich alle Mühe, uns in diesen bequemen Zustand des Seelenschlafes zu wiegen: man erleichtert uns alle Beschwerde, ja nicht etwas erfinden zu *dürfen*, und so werden wir Zeitlebens nichts erfinden *können*. Man macht Alles ad captum; man verkürzet, ziehet aus, erleichtert, und so wird unser captus natürlich so bleiben, wie man ihn haben wollte, die *verkürzte Gestalt der Geister*, von

denen wir lernten. Wir gaben uns rechte Mühe, ja nicht wie sie ad captum ipsorum, sondern ad captum nostrum zu denken: wir schmälerten und verhinderten also ihre Werke: sieh da, also die kindische Form gegen sie, die wir Zeitlebens behalten! Du lerntest Alles aus Büchern, wohl gar aus Wörterbüchern: schlafender Jüngling, sind die Worte, die du da liesest und litterarisch verstehen lernest, die lebenden Sachen, die du sehen solltest? Naturgeschichte, Philosophie, Politik, schöne Kunst aus Büchern: wie? wenn du Montesquieu durchgelesen und verstehest und weißt; denkest du wie Er dachte, der die Welten und Regierungsformen ansah, oder sich als lebendig träumte, die er verwaltet; und du, der du seine Grundsätze dir einbetest, denkest du damit, wie er dachte? bist du jetzt Montesquieu?

Wir sind leider! jetzt im Zeitalter des Schönen. Die Wuth, von schönen Künsten zu reden, hat insonderheit Deutschland angegriffen, wie jene Bürger aus Abdera die tragische Manie. Und wie lernen wir die Begriffe des Schönen? wie, als aus Büchern? Eine Theorie halb durchgelesen, ein Viertheil davon, dem Buchstaben nach verstanden, und nichts dem Verstande nach begriffen; ist mehr als zuviel, um ein Kenner der Kunst zu heißen, von der sie handelt: denn es gibt gar andre Kenner, die ihre Sprache nur aus Recensionen der Journale und gar aus

keiner Theorie einmal herhaben. Nun hat man eine Menge von Wörtern im Munde, von deren keinem man die Sache gesehen; die man aber nach dem Konventionsfuß des litterarischen Kommerzes an Andre gibt, so wie man sie von Andern empfing. O letzte Stufe zum Verfall aller Gedanken! Elender entnervter Schmecker des Schönen! Die Worte, die du aus deinem Pernetty kennest und herhast: der Schwall von Simplicität und Gracie und Perspektiv, und Kontrast und Haltung und Kostume, und wo kann ich den Nonsens herbeten, den unsre Klotze und Meusel's in ihren Taschen tragen: alle diese Worte, sind sie bei dir in dem Augenblicke, da du sie herlallest, dasselbe, was sie bei den Künstlern waren, die sie ihren Werken einflößten? was sie bei den gerührten Betrachtern waren, die sie lebendig vom Kunstwerk abrissen, und gleichsam erfanden? sind sie das bei dir? Bei dir das Wort Grazie dasselbe, was es dunkel in der Seele des Correggio war, da er sie seinen Gemälden anschuf, und was es in der Seele Winkelmann's und Hagedorn's war, wenn sie dieselbe von ihren Idealen abzogen — todte, entschlafne Letternseele, bei dir dasselbe? Hochverrath gegen alle Musen und Künste wäre es, wenn du, indem du von Michael Angelo's männlicher Manier schwatzest, du dich in die Wassergleiche mit ihm setzen

wolltest, da er sie an den Antiken studirte, da er sie seinen Werken gab!

Die ganze Riedel'sche Theorie ist ein verworrener Schattenriß von solchen Lettern- und Bücherideen; ich nehme keinen Artikel und keinen Begriff derselben aus. Schönheit und Mannigfaltigkeit und Einheit und Größe und Harmonie und Natur und Simplicität und Aehnlichkeit, und wie das ganze Buch durch das Gewirr folge — alles sind Worte ohne Sachideen, Schatten ohne Körper. Nichts ist von der Natur und von der Kunst abstrahirt: nichts im lebendigen Anschauen erkannt: nichts unter seinen Sinn, seine Kunst, seine Klasse von Gegenständen geordnet: Alles überhin und durcheinander in der abscheulichsten, gräulichsten Vermischung. Bei keinem einzigen Begriff kommt es ihm ein, wo er denn ursprünglich entstanden? wovon er denn abstrahirt? wem er denn eigentlich und wem nur tropisch zukomme? wie einer auf den andern folgen möge oder nicht? Nichts von Allem! Er spricht über die Grazie aus Winkelmann und über die Naivetät aus Moses und über die Schönheit aus Baumgarten; von keinem aus der Natur. Er träumt alle Kapitel hin überweg von Wörtern ohne Objekte und setzt Begriffe und Kapitel neben einander, über die man erstaunen muß, sie in einer Theorie der schönen Künste und im ersten allgemeinen Theil derselben zu erblicken. Har-

monie neben Natur, Simplicität neben Aehnlichkeit, Wahrscheinlichkeit neben Rotundität, Zeichnung neben Illusion, Tropen neben das Körnigte, Gedankenfolge neben das Lächerliche, Komische, Launische, Tändelnde: dies neben Interesse und Sentiments und Pathos und Schicklichkeit und Würde und Sitten und Kostume: Anstand neben Geschmack und Genie neben Enthusiasmus — als wenn das Alles? allen schönen Künsten? und ohne Unterschied? und mit gleicher Ursprünglichkeit? und in der Ordnung zukäme? und nichts sein Vaterland? seine Eigenthümlichkeit? sein Gebiet? seine Stufenfolge? seine Ableitung hätte? und als ob hierauf in einer Theorie alles Schönen, aller Künste nicht Alles beruhete? und doch von Alle diesem Nichts? Nichts als ein Chaos von Kapiteln, Definitionen und Worten? und also kein einziger wahrer ursprünglicher Begriff der Aesthetik im ganzen Buche? — O vortreffliche Theorie der schönen Künste! Jünglinge! leset, lernet, hört über sie, um euch auf ewig zu verderben!

3.

Was zögere ich bei meinem Ausschreiber allgemeiner Begriffe? ich kehre zur Untersuchung der Sinne des Schö-

nen zurück. Wir sahen, es gab drei: den Sinn des Gesichts, der „Theile als außer sich neben einander", das Gehör, das „Theile in sich und in der Folge nach einander", und das Gefühl, das Theile „auf einmal in und neben einander" begreifet. Theile „als außer sich, neben einander," heißen Flächen: Theile in sich und in der Folge nach einander sind am ursprünglichsten Töne: Theile auf einmal in und neben einander, solide Körper — es gibt also in uns einen Sinn für Flächen, für Töne, für Körper, und wenn es auf das Schöne ankommt, für die Schönheit in Flächen, in Tönen, in Körpern. Drei besondere Klassen äußerer Gegenstände, wie die drei Gattungen des Raumes.

Wenn es nun Künste gäbe, die die Natur in diesen drei Räumen nachahmten, die das zerstreute Schöne in jedem derselben sammelten, und wie in einer kleinen Welt dem Sinne darstellten, der für diese Art der Gegenstände da ist; so sieht man, werden eben damit drei Künste des Schönen. Eine, bei der das Hauptobjekt Schönheit ist, so fern sie der Raum enthält, so fern sie sich auf Flächen spiegelt: das ist Malerei, die schöne Kunst für's Gesicht. Eine, die zum Objekt das Wohlgefällige hat, das in und nach einander: gleichsam in einfachen Linien der Töne auf uns wirket; das ist Musik, die schöne Kunst des Gehörs. Endlich eine, die ganze Körper

schön vorbildet, so fern sie aus Formen und Massen bestehen: das ist Bildhauerei, die schöne Kunst des Gefühls. Ich gehe noch nicht weiter, um erst das Wesentliche und Wahre dieses Unterschiedes zu entwickeln, und sage also:

Eine Theorie der Bildhauerei, die diese Kunst als ein völliges und ursprüngliches Objekt des Gesichts betrachtet, und hieraus seine einzigen und wesentlichen Regeln holet, kann nichts weniger als eine philosophische Theorie werden. Sie entwickelt an ihrem Grundbegriffe eine Uneigenheit und muß sie nicht also fremde falsche Regeln entwickeln? muß sie als Theorie nicht Irrthümern und Widersprüchen ausgesetzt seyn? das Alles so gewiß, als Fläche nicht Körper, und Gesicht nicht Gefühl ist. Lasset uns einen Körper setzen, von dem wir durch's Gefühl keinen Begriff, oder gar setzen, daß wir von keinem Körper durch's Gefühl Begriff hätten: nun lasset ihn Gegenstand des Gesichts werden; laß das Gesicht, aber ohne Gefühl, sich alle Mühe geben, sich über ihn zu vergewissern, und zu unterrichten: wird's je eine Eigenschaft seiner Solidität errathen? Nein! und also gar alle ausfinden? Nein! und wird's also je den wahrhaften Begriff von ihm, als Körper bekommen? Niemals, und so muß auch die Theorie einer Kunst der Körper, wenn sie diese blos als Gegenstände des Gesichts betrachtet, durchaus keine Theorie seyn.

Was sehen wir an einem Körper durch's Auge? Nichts, als Fläche; sie sey nun Elevation oder hingeworfner Schattenriß: sie hat nur immer zwo Ausmessungen, Länge und Breite! Die dritte Ausmessung, die Dicke, können wir so wenig sehen, als jener Maler den Hund hinter der Thür malen konnte. Daß wir sie oft und bei bekannten Dingen immer zu sehen glauben, kommt aus der Ueberschnelligkeit unsres Urtheils, das durch lange Gewohnheit, Gesicht und Gefühl zusammen zu gebrauchen, beide vermischt, und wo beide nicht hinreichen, die Errathung ähnlicher Fälle zu Hülfe nimmt, diese mit der Sensation beider vermischet und also siehet, wo sie ursprünglich nur fühlte, siehet, wo sie nur schließet, nur muthmaßet. Wäre es nicht schwer, von dieser ewigen Gewohnheit zu abstrahiren, so könnte ich's also als ein Axiom der ersten Erfahrung annehmen, was jetzt vielleicht nur ein Axiom ist, für die ist, die die Wirkungen des Lichts kennen; nehmlich „das Auge, als Auge sieht an einem Körper nichts, als Fläche.“ — —

So auch an einem Körper der Kunst, nichts anders. Es trete zu einer Bildsäule, von welcher Seite es wolle: es hat nur Einen Gesichtspunkt, aus welchem es Einen Theil derselben, wie Fläche, übersiehet, und den es also so oft verändern muß, als es einen neuen Theil der Bildsäule, wie eine neue Fläche übersehen will. Eben dies,

weiß man, ist eine der größesten Erschwerungen, die die Skulptur über die Malerei hat. Diese arbeitet für einen Gesichtspunkt, aus und für den sie Alles erfindet, vertheilet, zeichnet, färbet; die Skulptur hat so viel Gesichtspunkte, für die sie arbeiten muß, als es Radius-Punkte in dem Cirkel gibt, den ich um ihr Werk ziehen, und aus deren jedem ich's betrachten kann. Aus keinem übersehe ich das Werk ganz; ich muß den Cirkel herum, um es betrachtet zu haben: jedweder zeigte mir nur eine kleine Fläche, und wenn ich den ganzen Umkreis durch bin, noch nichts, als ein Polygon von vielen kleinen Seiten und Winkeln. Alle diese kleinen Seitenflächen muß die Einbildungskraft erst zusammen setzen, um sich ein Ganzes daraus, als Körper zu denken: und dies körperliche Ganze also ist's ein Geschöpf meines Auges? oder meiner Seele? ist der Effekt, den es nicht anders, als im Ganzen thun soll, eine Empfindung meines Auges? oder meiner Seele? für das Auge unmittelbar ist also der Effekt des Ganzen der Kunst völlig verloren.

Es gibt also durchaus keine Bildhauerei für das Auge! Nicht physisch, nicht ästhetisch! Nicht physisch, weil das Auge keinen Körper, als Körper sehen kann: nicht ästhetisch, weil, wenn dies körperliche Ganze in der Bildhauerei verschwindet, alles Wesen ihrer Kunst und

ihres eigenthümlichen Effekts verschwindet. Das Erste ist bewiesen, das Zweite soll bewiesen werden.

Das Wesen der Bildhauerei ist schöne Form: nicht Farbe, nicht bloße Proportion der Theile, als Flächen betrachtet, sondern Bildung. Es ist die schöne elliptische Linie, die in allen Theilen ihre Bahn verändert, die nie gewaltsam unterbrochen, nie stumpf vertrieben, nie scharf abgeschnitten, sich mit Pracht und Schönheit um den Körper gleichsam umher wälzet, und ihn mit ihrer beständigen Einheit in Mannigfaltigkeit, mit ihrem sanften Guß, mit einem schöpferischen Hauche, bildet. Diese Form im Ganzen der Gestalt und im Ganzen ihrer Theile, die die Alten ihren Werken so unnachahmlich gaben; die die Angelo's in diesen Werken so tief betrachteten, die die Winkelmanne und Webbe so entzückend preisen, und die der Pöbel ohne Empfindung so wenig fühlet; diese Form der Schönheit, sage ich, das Wesen der Bildhauerkunst, ohne die sie Nichts ist — kann die eigentlich durch das Gesicht begriffen werden? So wenig als eine Bildsäule, als solche, im Plan eines Kupferstichs gezeigt werden kann, so daß sie noch runde Bildsäule bleibe. Das Auge, was immer nur Eine Seite ihrer Ansicht fasset, nach dem Gesichtspunkt, den es nimmt; verwandelt diese Seite gleichsam in Fläche; es geht weiter, verwandelt eine andre eben so und zwischen beiden wird ein Winkel. Die sanft verblasne

Form des Körpers, die von keinem Winkel wußte, ist also in ein zusammengesetztes Polygon von winklichten Flächen verwandelt, und eben dadurch, ist nicht jene in ihrer eigentlichen runden sich immer wälzenden Schönheitslinie zerstöret? und eben dadurch scharf gesprochen nicht auch das Wesen der Kunst verschwunden? Das sind nicht Werke der Bildhauerei mehr, die durch ihr solides Schöne, als solches, entzücken; es sind Zusammensetzungen von Flächen und Spiegeln, die weit sind, wenn sie jenem nur nicht augenscheinlich widersprechen

Man siehet die Bestätigung meiner Behauptungen, wenn man die Operationen des Auges selbst zergliedert, die es sich bei der Bildsäule nimmt: sie laufen alle dahin heraus, sich an die Stelle des Gefühls zu setzen; zu sehen, als ob man tastete und griffe. Bemerket jenen stillen, tiefsinnigen Betrachter am vatikanischen Apollo: er scheint auf einem ewigen Punkte zu stehen, und nichts ist weniger; er nimmt sich eben so viel Gesichtspunkte, als er kann und verändert jeden in jedem Augenblicke, um sich gleichsam durchaus keine scharfe, bestimmte Fläche zu geben. Zu diesem Zweck gleitet er nur in der Umfläche des Körpers sanft umhin, verändert seine Stellung, geht und kommt wieder; er folgt der in sich selbst umherlaufenden Linie, die einen Körper und die hier mit ihren sanften Abfällen das Schöne des Körpers bildet. Er gibt

sich alle Mühe, jeden Absatz, jeden Bruch, jedes Flächenartige zu zerstören, und so viel als möglich, das vielwinkelichte körperliche Polygon, das ihm sein Auge so zerstückte, in die schöne Ellipse wiederherzustellen, die als solche nur für sein Gefühl gleichsam hervorgeblasen war. Wie? hatte er nicht also jeden Augenblick nöthig, die Beschaffenheit des Gegenstandes gleichsam zu zerstören, die eben das Wesen der Okularvorstellung ist, Fläche, Farbe, Winkel des Anscheins? und mußte er sich nicht mit dem Auge jeden Augenblick einen Sinn geben, den dies nur sehr unvollkommen ersetzte, das Gefühl? und war also der Sinn, den er anwandte, anders, als eine Verkürzung des ursprünglichen Sinnes, eine abbrevirte Formel der Operationen des Gefühls? Und so beweiset er selbst, indem er siehet, daß er, um den Effekt der Kunst zu erfahren, die blos durch Körper wirket, nichts als fühlen wollte und fühlte.

Nun setzet, er habe diesen Effekt erfahren: setzet, daß sein tausendfach verändertes Umherschauen und gleichsam sichtliches Umfühlen der Bildsäule seine Einbildungskraft in den Stand gesetzt, das ganze Schöne in Form und Bildung sich innerlich so vollkommen körperlich zu gedenken, daß das wenige blos Flächenartige gleichsam verschwindet, und sie das Polygon wirklich in der ganzen soliden Ellipse sich vorstelle; die Illusion ist geschehe-

hen: was blos ein Kompositum kleiner gerader Flächen war, ist ein schöner fühlbarer Körper geworden — sehet, nun empöret sich die Phantasie, und spricht, — — als ob sie nichts als fühlte. Sie spricht von sanfter Fülle, von jenem Weichen,

das alter Griechen leichte Hand
von Grazien geführt, mit hartem Stein verband.

von prächtiger Wölbung, von schöner Rotundität, von rundlicher Erhobenheit, von dem sich regenden, und gleichsam unter der fühlenden Hand belebten Marmor. Warum spricht sie lauter Gefühle? und warum sind diese Gefühle, wenn sie nicht übertrieben sind, keine Metaphern? sie sind Erfahrungen. Das Auge, das sie sammlete, war nicht Auge mehr, das Schilderung auf einer Fläche bekam: es ward Hand, der Sonnenstrahl ward Finger, die Einbildungskraft ward unmittelbare Betastung: die bemerkten Eigenschaften sind lauter Gefühle.

Und eben daher erkläre ich auch die Begeisterungen der Liebhaber, die in dieser Kunst gewiß die Andern übertreffen. Wenn der Kenner der Malerei sein Gemälde beschreibt: so hat er Fläche vor sich: er setzt ihre Figuren in ihrer Anlage und Gegenwart auseinander; er schildert, was er vor sich siehet. Lasset aber den Liebhaber des Apollo im Belvedere, und des Torso, und der Niobe beschreiben; er hat nicht Fläche, er hat Körper, den er fühlt,

zu schildern, oder vielmehr nicht zu schildern, sondern Andern fühlbar zu machen. Da tritt seine fühlende Einbildung in die Stelle des kältern, auseinander setzenden Auges: da fühlet sie den Herkules immer in seinem ganzen Körper und diesen Körper in allen seinen Thaten. Sie fühlet in den mächtigen Umrissen seines Leibes die Kraft des Riesenbezwingers, und in den sanften Zügen dieser Umrisse den leichten Kämpfer mit dem Achelous: sie fühlet die große prächtige Brust, die den Geryon erdrückte, und die starke unwankbare Hüfte, die bis an die Grenzen der Welt geschreitet, und die Arme, die den Löwen erwürget, und die unermüdbaren Beine, und den ganzen Körper, der in den Armen der ewigen Jugend Unsterblichkeit genoß. Die fühlende Einbildungskraft hat hier kein Maaß, keine Schranken. Sie hat sich gleichsam die Augen geblendet, um nicht blos eine todte Fläche zu schildern: sie siehet nichts, was sie vor sich hat; sondern tastet, wie in der Finsterniß, und wird begeistert von dem Körper, den sie tastet, und durchzeucht mit ihm Himmel und Hölle und die Enden der Erde, und fühlet von neuem, und spricht Alles, dessen sie ihr Gefühl erinnert. Todte Maler-Augen! verarget ihr nicht, daß sie nicht blos auseinander setzt, und pinselt und klecket und wie ihr betrachtet. Kennt ihr etwas Unerschöpflicheres und Tieferes als Gefühl? etwas Begeisternderes, als das Soli-

dum seines schönen Gegenstandes? und etwas Lebhafteres, als die von ihm erfüllte Einbildungskraft? Wie die Fläche zum Körper: so verhält sich eure Schilderung zu solcher Beschreibung!

Kein Gesetz der Malerei kann, ohne Einschränkung und wenigere Umschaffung Gesetz der Bildhauerkunst werden, als wenn die Fläche zum Ganzen eines Körpers würde. In der Malerei liegt das Wesen der Kunst in Belebung einer Fläche, und das Ganze ihres Ideals trifft also genau auf die Zusammensetzung vieler Figuren, die wie auf einem Grunde bis auf jeden Pinselstrich ihrer Haltung und Vertheilung und Lichter und Farben unzertrennbar Eine Flächenwelt von lebendigem Anscheine machen. Von hieraus, aus diesem Hauptgesichtspunkt, wird Alles geordnet, vollführet und betrachtet: man steht wie vor einer Tafel (tavola, tableau etc.). Nichts verschiedner, als hier, das Hauptgesetz der Skulptur. Die zahlreichste Gruppe von Bildwerken ist nicht, wie eine malerische Gruppe ein Ganzes. Jede Figur steht auf ihrem Boden, hat den fühlbaren Kreis ihrer Wirkung und Schönheit lediglich in sich, und ist also auch dem Hauptgesetz der Kunst nach als ein Einzelnes zu behandeln. Da ist's fremder Gesichtspunkt, wenn Dandré Bardon den Alten die pittoreske Oekonomie in Anordnung ihrer Gruppen von Statuen vorwerfen will; hätte er

nachgedacht, so würde er seine malerischen Kunstwörter, von quantité de belles figures, surabondance d'objets, oeconomie pittoresque, pensées poëtiques, beau desordre u. s. w. nicht ohne Unterschied in der Bildhauerei gesucht haben, wo alle diese Dinge von ganz andrer Natur sind. Der Sinn, die Allegorie, die Geschichte, die in's Ganze Eines Gemäldes verlegt wird, hat andre Gesetze, als der Ausdruck einer Gruppe der Skulptur zulässet und fordert: der Kontrast zwischen den Gruppen und Figuren ist in beiden Künsten von der verschiedensten Art, und noch mehr die Wirkung des Lichts und Schattens. Der Maler hat Alles auf einer Fläche vor sich und kann so lange Farben mischen, anordnen und auslöschen, bis er seinen Trug, der im Ganzen des Gemäldes liegt, erreicht; der Bildhauer, der aus jedem seiner Felsen körperliche Wahrheit, wie in einem Ganzen, aushauet, um sie hier wie auf allen Seiten zu fühlen zu geben, ist ein Schöpfer andrer Natur. Jede Figur der Malerei ist an sich nichts, sie ist Alles auf's Ganze der Fläche des Auges; jeder Körper der Skulptur ist nur wenig auf's Ganze, er ist an sich selbst, für die fühlende Hand Alles — welcher Unterschied!

Der Contour der Malerei ist mir immer, wie die Umkreislinie einer Figur auf einer Fläche: daher nimmt er Gesetze in Absicht auf seine Genauigkeit, seinen Ge-

schmack und seinen Ausdruck. Die sanfte Rundung desselben, die einen Körper gleichsam vorhebt, und uns auch hinter das, was wir sehen, sehen läßt, ist in der Malerei bloß schöner Trug zur Linderung der Härte; in der Skulptur ist sie die erste Wahrheit Die Stellung der Figuren bestimmt sich also in der Malerei blos nach der einen Flächenseite, die sie zeigen, und nach dem Ganzen der Zusammensetzung. In der Skulptur soll sie sich allein, und von allen Seiten fühlen lassen; welch ein andres Feld zu Gesetzen! In der Malerei wird der Ausdruck in einzelnen Figuren blos nach dem Ganzen berechnet, zu dem sie concurriren; in der Bildhauerkunst ist der Ausdruck der Materie unterworfen, die durch ihn auf die fühlbarste Weise schön dargestellt werden soll, und ist also gleichsam ein Produkt der Division des Gedankens in die körperliche Masse. Der ganze neuere Streit: ob die Kunst blos schöne Körper ausdrücken solle? würde gewiß mit wenigerer Hitze und mehrerer Bestimmtheit geführt seyn, wenn man zwischen schöner Kunst und schöner Kunst hätte unterscheiden, und erst ausmachen wollen, wovon man spreche. Die häßliche und eckelhafte Bildsäule, die ich in Gedanken betaste, und unaufhörlich in dieser Verzerrung, in dieser Unnatur fühle; wird mir widerlich. Statt das Schöne zu finden, komme ich auf Brechungen des Körpers, die ein kaltes Zittern durch die Glieder jagen: ich fühle in

dem Augenblick dieses verzerrenden Bruches, eine disharmonische Schwingung meiner Gefühlsnerven, und gleichsam eine Art innerlicher Zerstörung meiner Natur. Ich grause wie in der Finsterniß und wenn der heilige Bartholomäus, da ich ihn im Augenblicke seiner Todespein, halb geschunden, mit diesem Grausen durchtaste, mir zuruft: non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrati, so stoße ich ihn zurück: kein Praxiteles würde dich haben bilden und in dieser Gestalt gleichsam aus einem Steine hervorfühlen wollen! Man sieht, wie ungleich freier hier die Malerei ist, die keinen Körper, sondern nur eine Figur: nicht dem langen innigen Gefühl, sondern nur dem flüchtigen Auge: nicht Allein, als Ganzes, sondern unter Figuren, Lichter und Farben zerstreut; nicht bilden, sondern schildern soll. Welch ein Feld zu Unterscheidungen, und wieviel möchten diese nicht in Winkelmann's, Caylus', Webb's, Hagedorn's, Lessing's und andern Schriften über diese Lieblingsmaterie unserer Zeit, erst bestimmen und eben damit auch auflösen.

Endlich erklärt sich auch eben daraus: warum das Kolorit, das in der Malerei auf einer Fläche von so großer Zauberkraft, in den Formen der Skulptur von gar keiner Wirkung ist? Herr R. kommt an einer Stelle seines confusen Buchs auf die Frage, und will sie auflösen: was kann aber der Mann, der über keinen Unterschied

der Künste je nachgedacht hat, auflösen? Er gibt auf die Frage: warum denn eine marmorne Statue nicht ohne Uebelstand mit Farben bekleidet werden könne? bald zum Grunde an, daß die Aehnlichkeit damit zu vollständig werde: bald, daß man in der Entfernung sie für einen wirklichen Menschen ansehen, bei der Annäherung den Betrug entdecken und nichts, als das Erstaunen fühlen würde, was der Betrug verursacht: bald, daß die Vorstellung der Aehnlichkeit in eine Vorstellung von Identität versinken würde u. s. w. Der verworrne Kopf glaubt, nur eine Ursache anzuführen, und führt drei an; drei, die sich alle drei widersprechen: drei, die alle drei nichts erklären. „Die Aehnlichkeit wird zu vollständig!" Als ob je die Aehnlichkeit zwischen einem Kunstwerk und der Natur, wenn sie anders kein anderes Gesetz ihrer Kunst übertritt, je zu vollständig werden könnte? und diese Vollständigkeit je Verbrechen wäre! „Die Aehnlichkeit versinkt in Identität!" Als ob sie das bei Jemand anders, als bei Kindern, oder Narren, könnte! Und ob, wenn Identität so viel als Illusion seyn soll, das nicht Zweck der Kunst wäre! „Aber wir würden in der Entfernung eine solche Statue für einen lebenden Menschen ansehen, und darauf zugehen!" Warum nicht gar für ein Gespenst ansehen, und das Ave Maria beten? Ist die Entfernung so groß, daß das Auge noch nichts unterscheiden kann: so ist's

noch nicht im Horizont seiner Wirkung; es gehe näher, es suche Standpunkt und es wird sich bei allem Geschmier von Farben keinen lebenden Menschen träumen. In jedem weitern Falle ist's nicht Fehler der Kunst, einen Jupiter des Phidias für einen Glockenthurm anzusehen, sondern Mangel der Brille: und dieser kann wohl in der Aesthetik nichts erklären. Blos Gesetze aus dem Wesen der Kunst erklären hier. Bildhauerkunst ahmt durch Körper Formen für das Gefühl nach: Alles also, was nicht Form, was nicht für's Gefühl ist, ein aufgemalter Augapfel, eine Tinte von Farben u. s w. ist ihr fremde. Es ist blos Farbe, die sich entweder nicht fühlen läßt, und so bedarf sie derselben nicht; oder ist diese fühlbar, ist sie selbst Körper, der die Betastung der Form hindert; so ist sie ihr entgegen. Sie, die auf einer Fläche, wo Alles außer einander ist, das Gesicht erleuchtet, leitet, bezaubert: hier, auf einem Körper, wo Alles in einander gefühlt werden soll, muß sie das Gefühl verdunkeln, und die reine Wirkung der Kunst schwächen. „Warum wird die gefallende Kuh des Künstler Myron's nicht mehr gefallen, wenn man sie mit Haaren bekleidete?“ Welcher Einfall! und welche Antwort auf den Einfall, sie würde alsdann einer Kuh zu ähnlich seyn. Kuh einer Kuh zu ähnlich — ist Unsinn; aber eine mit lebendigen Haaren bekleidete Kuh und die noch ein Kunstbild sey — da liegt

der Widerspruch. Die Bildhauerkunst kann nicht, als in fühlbaren Flächen arbeiten; die sind ihr hier genommen; das Kunstwerk ist keine Bildsäule mehr; es ist ein ausgestopfter Popanz. Die Bildhauerei formt für das schöne Gefühl; und was läßt sich an diesem Haarbalge fühlen? Aber durch Flächen, durch die Kunst. für das Gefühl, da gebet immer dem Löwen Mähnen, ihr Künstler, wie Myron seiner Kuh natürlich Haare gegeben: da habt ihr nichts von dem Zuähnlichen zu besorgen, wovon unser Theorist schwatzet, da arbeitet ihr für das schöne Gefühl, und den süßen Trug der Einbildung.

Ich sehe ein großes Feld von Dingen, die sich aus diesem einzigen Principium des schönen Gefühls bei der Bildhauerkunst erklären ließen. Auf diesen simpeln Ursprung zurückgeführt, würden wir sehen, daß alle ihre Gesetze daher folgen; daß alle ihr falscher Geschmack entstanden, wenn man sie als Malerei, oder halb Mosaische Arbeit, mit goldnen Augen z. E. silbernen Ringen u. s. w. behandelte, wenn man sie mit allen Figuren aller Malerei, auch in allen Stellungen, Ausdrucksarten und Farben, wetteifern ließ. Es würde sich zeigen, daß alle Unordnung und Ausschweifung in der Kritik dieser Künste entstand, wenn man sie für eins nahm, und wie z. E. auch oft Winkelmann in seinen Schriften, sie unter sich und mit dem Mittel zwischen beiden, dem Relief, vermischet.

wo sich dieses auch finde. Es würde sich alsdann die Frage über den Wettstreit beider Künste weit philosophischer auflösen, als die meisten der Künstler, die im XVI. Jahrhundert darüber manche so merkwürdige Briefe geliefert, ihn auflösen konnten. Ursprung, Wesen, Effekt, Genie und Regeln beider Künste würden sich in einem Licht des Unterschiedes zeigen, das den Philosophen befriedigen, den Kenner ergötzen, den Liebhaber unterrichten, und den Künstler so vor dem falschen Geschmack sichern, als sein wahres Gefühl begeistern würde.

Ich schweige von den vielen einzelnen Aufklärungen, die aus diesem Grundsatz sich auf die Geschichte der Kunst der Alten in manchen Eigenheiten und Vorzügen, und auf die Geschichte der Neuern nach manchen Abweichungen und einzelnen Seltenheiten ausbreiten müßten. Die weise Einfalt der Alten, und die selige Ruhe, und der genaue Contour und die nasse Drapperie, die sie ihren Statuen gaben, erklärt sich offenbar aus diesem Gefühl, das gleichsam in der Dunkelheit tastet, um sich nicht vom Gesichte zerstreuen zu lassen, und hier sich aller Ergießung der Einbildungskraft überläßt. Hier kann nichts Häßliches, nichts Verzücktes und Verzerrtes Hauptausdruck werden: denn wenn das innige Gefühl in seiner dunkeln Kammer auf solche Mißbildungen stößt: so grauset es zurück, und weder bei dem Uebertriebenen noch bei dem

Häßlichen hat die Einbildungskraft, die bloß dem Gefühl folgen soll, freien und anmuthigen Spielraum zu wirken. Hier ist die selige Ruhe Hauptzustand: denn sie allein läßt der Schönheit Platz, die dem Gefühl ewig gefället, und die Einbildungskraft in sanfte Träume wieget. Hier ist der feine Contour eine Haaresspitze: denn eben in der fühlbaren Vollkommenheit, die eine Linie mehr oder weniger zerstören kann, liegt die Wohllust der Kunst. Hier ist die nasse Drapperie von Wirkung: sonst fühle ich nichts als Gewand, drückendes Gewand, und die schöne Form des Körpers, das Wesen der Kunst, ist verloren. Alle Phänomena, die sich sonst so unzuverlässig erklären ließen, und oft so falsch angewandt wurden, ergeben sich hier aus Einem Principium, der Natur des schönen Gefühls.

Ich kenne keine Theorie der Bildhauerkunst, die mit aller Philosophie und Erfahrung Alles entwickelte, was aus diesem Grundsatze folgte: alle folgen Haufenweise dem Gesicht, das doch hier nur als ein verkürztes Gefühl, und wie es schon Deskartes in seiner Optik angenommen, mit Hülfe der Sonnenstrahlen, wie mit Stäben, in die Ferne wirket. Im gemeinen Leben möge immer diese Verkürzung bleiben: sie ist bequem, behende, schnell, und was bei uns über Alles gilt, anständig: wer wird fühlen wollen, wo er sehen kann? Aber für die Philosophie und die wahre Theorie der Kunst kann eine uneigentliche Ver-

kürzung nur unvollkommen das wahre Organ ersetzen: beide fordern eigenthümliche Wahrheit. Das Auge ist tausendmal feiner und unterscheidender, als das Gefühl; aber in nichts als Farben, Flächen, und Flächenproportionen, die bei der Bildhauerkunst nicht gelten: in Form und Bildung ist's blind. Da urtheilet ein feiner Griff eines Albani besser, als tausend Okularbetrachtungen eines sehenden Grüblers: da arbeitet kein Künstler besser, als der sein Werk, abgezogen, wie im lebendigen Gefühle bildet. Ich habe viel andere Betrachtungen zu dieser Theorie des Gefühls gesammlet, und in ihr so große Aufklärungen über diese Kunst, ja gleichsam eine neue Logik für den Liebhaber, und einen neuen Weg für den Künstler gefunden, an Vollkommenheit solcher Werke den Alten ähnlich zu werden, daß es für mich die süßesten Stunden seyn würden, diese Bemerkungen unter den Augen eines Künstlers sammlen und zur philosophischen Vollkommenheit vollenden zu können. Aber so anders ist's in einem Zeitalter der Litteratur, wie das unsrige zu werden anfängt. Aus Patriotismus für die wahre Philosophie und den guten Geschmack hat man Schriften zu widerlegen, die Alles verderben und wenn diese im Besitze des Ruhms sind, ach! so muß man sie gar erst weitläuftig zergliedern, um so viel zu wirken, daß sie nichts wirken können. Damit gehen die besten Jahre unsers Geistes vorüber, in denen

man selbst nützliche Dinge hätte leisten können, statt blos schädliche zu zerstören!

4.

Zwischen Bildhauerkunst und Malerei, das ist zwischen Körper und Fläche, steht die erhobne Arbeit in ihren mancherlei Arten, vom höchsten Relief an bis zu dem Truge der Malerei, wenn sie Figuren und Farben gleichsam über die Fläche hervorzuspielen weiß. Diese Zwischengattungen participiren nach Beschaffenheit von einer oder der andern Kunst, ihre Gesetze, nachdem sie der oder jener am nächsten liegen. Ich rede also von der Malerei. Wenn gewisse Worte auf meinem Wege oft wiederkommen: so übersehe man etwas dem theoretischen Vortrage, das in einer blos schönen Abhandlung freilich ein Fehler wäre.

Der Blinde, der das Gesicht bekam, sah alle Gegenstände, wie eine große colorirte Bilderfläche unmittelbar auf seinem Auge liegen: eben so sehen Kinder: eben so würden wir auch sehen, wenn wir nicht durch lange Erfahrung diese Fläche gleichsam vom Auge weiter weggerückt, und von der verschiednen Entfernung der Dinge Begriffe erlangt hätten. Durch das Gesicht unmittelbar erlangen wir diese also nicht: Alles malet sich, nur mit

verschiedner Größe auf eine Retina. Der weite sich vor uns herabsenkende Himmel und der entfernte Wald, und das nähere Feld, und das vorliegende Wasser, Alles ist ursprünglich Eine Fläche. Siehe da, den ersten Stoff zu Malerei! Sie ahmt diese große Tafel der Natur mit allen Bildern im Kleinen nach, und gibt auch, wie diese, Himmel, Erde, Meer und Bäume und Menschen auf Einer Fläche. Diese Repräsentation der Dinge nach ihrem äußern Anschein in Einem Flächenraume oder ihre Gestalt, wie sie sich auf Einem geraden Kontinuum mit andern uns vorspiegeln, das ist der erste Begriff der Malerei.

Sogleich ergiebt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen ihr und der Bildhauerkunst. Diese ahmt Dinge nach, aber immer nur Substanzen, als für sich bestehend, nie, wie fern sie im großen Expansum der Natur und gleichsam im Kontinuum mit andern enthalten sind. Sie kann Schäfer und Schäferinnen bilden, aber nicht kann sie sie mit ihrer ganzen Schäferlandschaft, unter ihrem schönen Himmel, auf ihrem sanften Grase, neben ihrem dumpfen Wasserfalle, in ihrer schattigten Laube vorstellen: dies ganze Kontinuum der Schäferansicht geben kann sie nicht. Die Malerei kann Alles; und eben dies Alles ist ihr Wesen. Sie gibt keine Sache gleichsam an sich wie Bildhauerei; nichts als den Anschein der Sache, so fern

er sich im Expansum sichtlicher Wesen schildert. — Sie malet Schäfer und Schäferin nicht nach ihrem abgetrennten körperlichen Seyn; sondern so fern die Schäferwelt sie enthält. Hier die grüne Dunkelheit ihrer Laube, dort das Chor der Nymphen, das auf ihre Lieder horcht, und der Hain, der es durch seinen Wiederhall ausbreitet, und über ihnen die Morgenröthe, die in ihrer rosenfarbnen Tracht vom Himmel auf sie sieht, und neben ihnen die Rose voll Silberthau, und die zarte Lilie vom Morgenroth gefärbt, und in dem Teiche vor ihnen das Bild des Gartens und der blühenden Bäume, um den sich Heere von Schmetterlingen mit hundertfarbigen Flügeln jagen: eben dies Alles, als ein großes Kontinuum der Schäferwelt ist die feste Tafel der Malerei. Was die Bildhauerkunst, die nur Körper, als Körper gibt, gar nicht vorstellen kann, das Expansum der Dinge, ist ihr Wesen, und ihr weites Reich.

In diesem Hauptstück also kann eine Kunst die andre zum Muster nehmen, ohne sich selbst zu verlieren? Nein! Alles, was sich unmittelbar durch die Flächen eines Körpers fühlen läßt, ist nur bildhauerisch: da wohnet eigenthümlich jene unsichtbare Vollkommenheit, die sich in der Materie offenbaret, und von dieser nur so viel nahm, um sich fühlbar zu machen: da wohnet jenes Urbild von Bedeutung und sanftem Ausdruck und Wohlförmigkeit. Al-

les ist in den todten Stein gelegt, um nur da zu wohnen, und die Malerei träte völlig aus ihren Schranken, wenn sie auf Eine ihrer Figuren die ganze Schärfe dieser Forderungen fallen ließ, die nur auf den körperlichen Stein fallen. Sie kann diese so wenig erreichen: als sie, die blos Umrisse und Ansichten liefert, so fern sie im Expansum der Natur enthalten sind, in ihrem Wesen von der Bildhauerei erreicht werden kann. Der Bach,

— — wenn Zephyrs Fittig drauf
der Bäume Blüthen weht,
die Silberfluth, auf ihre Decke stolz,
rauscht froh dahin und hauchet Duft — —

dieser Bach ist malerisch, aber für die Skulptur? Der Baum, der seine Blüthen abwirft, und Petrarch's Laura damit decket, ist ein schönes Bild der Malerei, aber für die Skulptur? Alle Erscheinung, die sich im Kontinuum des Sichtbaren, als in solchem, zuträgt; die Nacht, der Blitz, die Luft, das Licht, die Flamme u. s. w. Alles ist malerisch; nichts kann die Skulptur nachahmen, und wenn sie es auch könnte, muß sie es nicht wollen — nichts bilden wollen, was nicht den ganzen Umkreis seiner Würde und seines Ausdrucks in sich selbst, in seinem fühlbaren Selbst habe. Erscheinungen des Raums als solche, sind Malereien; fühlbar schöne Körper sind Skulptur.

Ich schließe aus meinem Einen Begriff weiter: eben durch ihn wird Zusammensetzung oder vielmehr Nebeneinandersetzung der Malerei wesentlich. Da dem Auge eigentlich nichts hinter, Alles neben einander erscheint: so liegt's schon in dieser Idee, daß sie aus Einem Gesichtspunkt, den sie nehme, eine Menge von Gegenständen, oder wenigstens von Theilen aneinander schildern müsse. Wenn nun alle ihre Gesetze von Zusammensetzung, Vertheilung, Anordnung u.s.w., wie offenbar ist, aus diesem Hauptbegriff entspringen, und diese der Bildhauerei nicht wesentlich ist; so siehet man, daß auch alle diese Gesetze der Strenge nach ihr fremde werden. Suchet also nicht in den Gruppen der Bildhauerkunst eine malerische Vertheilung: diese schildert nicht, wie auf einem Grunde; sie setzt nicht neben einander, auf einer Fläche: sie setzt in einander und es wird Form. Auf der andern Seite trennet nicht in der Malerei eine Figur vom Ganzen: jene ist an sich nichts, blos in Absicht auf's Ganze ist sie Alles.

Hieraus wird das Farbenklavier ein Unding. Gegenstände des Gesichts sind alle ursprünglich neben einander: da hat das bei dem ersten Anblick allemal geblendete Auge Zeit und Raum, sie zu durchgehen, und zu betrachten. Im ersten Augenblick gaffete es nur: soll es schöne Kunst genießen, so muß es sehen, und dazu malet ihm die Natur ihre Schönheiten neben einander.

Nun kommt der Umkehrer, und will das neben zum nacheinander, das Auge zum Ohr machen. Wie? läßt er dem Auge nicht Zeit, zu betrachten: soll es nur einen Augenblick gaffen: so hört alles feine Vergnügen, ja endlich gar alles Vergnügen auf, es wird schmerzliche unaufhörliche Betäubung. Das Auge ist zur Ruhe gemacht: es ist der kälteste, philosophischste der Sinne: es will Dinge ihm vorgelegt haben, und die sind immer blos neben einander, auch neben einander zu betrachten. Kann es dies: läßt das Farbenklavier mit seiner Folge, dazu Zeit; so ist die ganze Erfindung ein Wortspiel; es ist eine Folge von Bildern, nichts mehr. Kann es dies nicht: so ist's keine schöne angenehme Kunst mehr, es ist die Kunst eines dummen schmerzhaften Gaffens.

Aus eben der Ursache ist das so sehr gepriesene Vanlovische Gemälde, darin alle allegorische Tugenden vorgestellt waren, die aber durch ein Glas betrachtet, das Kopfbild seines Königs vorstellten, eigentlich kein Verdienst als Gemälde. Es ist feine Schmeichelei an den König, es ist ein guter optischer Einfall; ein malerischer nicht. In den Gränzen der Malerei habe ich blos das erste allegorische, und das letzte Porträtgemälde einzeln zu betrachten; wie Eins durch das Andre entstehe, ist ein optisches Blendwerk, kein neues malerisches Verdienst. —

Doch solche Berichtigungen folgen Schritt auf Schritt, und der Leser kann sie sich selbst machen.

Drittens: Licht ist's, das uns diese große Tafel von Bildern, die vor dem Auge liegt, sichtbar machet: so ist's auch eine Lichtmasse, die gleichsam die ganze Haltung der malerischen Fläche macht, und siehe! die einige auch Haltung nennen. Wir reden noch nicht von Farben, von einzeln Licht und Schatten, von einzelnen Wirkungen der Luftperspektiv, sondern noch von dem großen Helldunkel, von dem Ausgebreiteten, das allen Dingen Licht, Farbe und Daseyn gibt: und dies folgt so aus dem ersten Begriff des Sinnes der Malerei, wie die Bildhauerkunst nichts von ihm weiß. Die Haltung dieser ist einzeln nach körperlichen Gesetzen: darauf beruhet ihr Stand, ihre Stellung, Proportion u. s. w., die Haltung der Malerei liegt auf dem Kontinuum ihrer Fläche, nach Gesetzen des Lichts und des Raums; hierauf beruhet Durchsichtigkeit und Uebergang, Schein und Wiederschein, Stellung und Gegenstellung, alle Regeln der Anordnung, so fern sie von der Beleuchtung abhangen. So weit sind noch Kupferstecherei und Malerkunst in gleichem Schritt, und jene, die keine Farben hat, muß gar in Bearbeitung der bloßen Lichtmasse, aller Zauberei der Farben nachahmen. Daß sie es auf einige Weise kann, ist eben aus dem Ge-

sagten begreiflich: sie hat gleichsam den Körper ganz unter ihren Händen, der in der Natur getheilt und gebrochen, Farben gibt, das Licht: sie kann also diese bis auf einen gewissen Grad, mit jenem, mit dem Licht, als der Quelle der Farben ersetzen.

Aber hier tritt die Malerei ganz eigenthümlich ab. Der Strahl des Lichts auf einer Fläche gebrochen und verändert, gibt Farben: Farben sind also der Zauberstaub des Malerpinsels, mit dem er unsre Augen blendet: Hier fängt sich das feinste Detail seiner Eigenheiten an. Wenn Viele von der Kolorirung so nachlässig gesprochen: so haben sie meistens die todte Farbengebung verstanden, die eigentlich nur das physische Auge, nicht die Einbildungskraft blendet. Das wahre Kolorit gehört mit zum Ausdruck der Bedeutung, zur Anordnung; sie ist die Blume der Vollkommenheit selbst zur Zeichnung, zu dem sich wölbenden Contour. Sie hilft gleichsam alle diese Begriffe vollenden, und drückt das letzte Siegel der Wahrheit auf ihre Erscheinungen im Raum: denn mittelst der Farben sehen wir diese am deutlichsten, am unterschiedensten, und zweifeln nicht mehr an ihrer Gegenwart. So wie also das Gefühl unsrer Einbildungskraft nicht höher gehen kann, als wenn es in der körperlichen Gestalt seiner Materie alle Eigenschaften seiner Gedanken und seines Ideals der Schönheit fühlet: so

wird das Auge der Seele auch gleichsam gesättigt, wenn es nach Durchforschung aller Gegenstände des malerischen Plans, seiner Zeichnung, Komposition, Haltung u. s. w. sich zuletzt in der Bestätigung alles dessen, durch Farben verliert: dann wird das Phänomenon in seinem schönen Truge vollendet.

Es fehlt noch Eins. Das Gesicht sieht eigentlich keine Entfernungen, keine Weiten; ihm liegt ursprünglich alle Erscheinung auf einer Fläche; die alte Malerei war ohne Zweifel eben so. Nur so wie wir durch Gefühl und Bewegung, Größen und Weiten und Entfernungen endlich schätzen lernen, und diese endlich dem Gesicht so zur Gewohnheit werden, daß es sie unmittelbar mit den Gegenständen selbst siehet: so hat auch die Malerei diesem Vorurtheil des Gesichts nacheifern müssen, und da ist also die letzte künstlichste Wissenschaft geworden, die Perspektive in ihren mancherlei Arten. Ich wundre mich, wie manche von den Neuern bei ihrem Streit über die Perspektive der Alten sich so ohne Unterschied auf die Vortrefflichkeit derselben in der Bildhauerei berufen, wie wenn aus dieser Alles auf alle Perspektive folge. Als ob nicht die Formen der Schönheit in der Bildhauerkunst für das Gefühl zu einer großen Vollkommenheit gestiegen seyn können, ohne daß man deßwegen Entfernungen für's Auge machen

könne? Das Gefühl ist gleichsam der erste, sichre und treue Sinn, der sich entwickelt: er ist schon bei dem Embryon in seiner ersten Werdung, und aus ihm werden nur mit der Zeit die übrigen Sinne losgewunden. Das Auge folgt nur in einiger Entfernung, und endlich die Kunst des Auges, Entfernungen und Weiten genau zu treffen, wie weit folgt die nicht? Mit der Geschichte der Künste unter den Völkern ist's genau, wie mit der Geschichte der menschlichen Natur. Formung für das Gefühl ging lange voran, ehe Schilderung für das Gesicht werden konnte, und wie viel später Schilderung der Entfernungen als solcher? und mit Abweichung von ihren natürlichen Maaßen? welch eine andre Sache!

Ueberhin also berufe man sich nicht auf die Bildhauerkunst; so bald man aber findet, daß ihre Künstler das unmittelbare Gefühl verlassen und ihre Statuen auch für Erhöhungen, für Entfernungen gemacht; so werden damit eben auch sehr schwere Schritte in der Optik der Kunst sichtbar? Eine Bildsäule zu schaffen, die unten für das unmittelbar anliegende Auge ganz ohne Gestalt und Proportion ist und doch Gestalt und Proportion hat, um auf einer Höhe zu thronen — diese Kunst erfordert weit mehr komplicirte optische Wissenschaft, als die leichtere Ausmessung einiger Entfernungen auf einer Fläche. In dieser spiegelt uns gleichsam die Natur durch die verschied-

nen Größen vor, in welchen sie die Entfernungen zeiget: ist einmal die Malerei Nachahmerin geworden, so hat sie keinen durchaus neuen Schritt zu thun, um es auch in der ordentlichen Nachschilderung dieser Größen zu werden, und eben damit wird schon der erste Versuch zur Perspektive unmerklich und von selbst gemacht. Für die Bildhauerkunst aber, welch ein durchaus neuer Schritt, körperliche Wahrheit, Proportion und Form des Gefühls, des Hauptsinnes, zu verlassen, und für das Blendwerk eines andern, fremden, flüchtigen Sinnes zu arbeiten? Wie viel feine Kunst gehörte dazu, um der Figur Vertiefung und Vorsprung, Höhe und Gleichmaaß für einen entfernten, niedern Augenpunkt zu geben? und da die Alten dieses wußten, und ihren Statuen gaben, sollten sie, bei denen alle Künste Hand in Hand gingen, denn nichts von den leichtern Anfängen der malerischen Perspektive gewußt haben? Mich dünkt, auch hier wird die Geschichte des menschlichen Geistes in ihrem Fortgange in der Kunst, gerade, wie in der Natur sichtbar: darf ich einige Schritte zeichnen?

Die erste Perspektive des Auges übet sich an Körpern, die hinter Körpern erscheinen; da lernen wir Weite, Größe, Maaß, und da übte sich zuerst auch die Kunst. Jene langen Säulenreihen an denen Tempeln, die sich in der Ferne verlieren; jene großen Profile der Baukunst, die sich in ihr am leichtesten, geradesten, frei und Linienfest aus-

nehmen, und das Wohlgestaltete und Wohlverhaltende oder das Unförmliche und Mißverhältniß am simpelsten zeigen; jene Säulenstellungen, die Begriffe von nahe- schön- weit- fern-säuligen Werken so bald und leicht gaben; jene Bogen, mit ihrem Licht und ihrer Oeffnung: ja jene einfachen Säulen selbst, die sich in der Höhe von selbst verdünnen — das waren ohne allen Zweifel die ersten Uebungen dieser Kunst, so wie die mit der Höhe sich verjüngenden Bäume, die mit der Weite sich verengende Bogen, (wo die Natur sie auch darbiete, in Höhlen und Wäldern, in Grotten und Lauben) und endlich die in der Ferne sich verkleinernden langen Reihen von Menschen und Alleen, die ersten Vorbilder der Natur waren. Wo also die perspektivische Kunst zuerst zu einiger Vollkommenheit kommen konnte, war an Gebäuden, sollten es auch ursprünglich nur Lauben, Hütten, Alleen, und Verschönerungen von Höhlen oder Grotten gewesen seyn. Die Verschönerung war leicht, nahe an der Natur und nahe am Bedürfniß, der Mutter aller Erfindungen.

Diese Kunst ging fort und erreichte die größte Höhe ihrer Art in Anordnung der Tempel, und in Verzierung der Schauplätze. Da sie in den letzten Alles zu Hülfe nahm, um dem Auge großen und reichen Anblick zu geben: so ist's unleidlich, sich hier ein wildes Gemische von Gegenständen denken zu wollen, bei dem ja jeder erste

Begriff von Ordnung und Schönheit verschwindet. So weit ist das ganze Alterthum Zeuge, und der Fortgang der menschlichen Vernunft, die hier keinen neuen Schritt zu thun hatte, sondern nur auf den Vorbildern der Natur fortgehen durfte, Bürge. Die perspektivische Kunst ging zu einer Art zur Vollkommenheit, und mußte die andern in einiger Entfernung bald nach sich ziehen.

Die Bildhauerkunst nach der Geschichte zuerst; aber nach der Untersuchung dieser Geschichte, auf welchem Wege diese Kunst aus dem Gefühle entstanden, ursprünglich unmittelbar für das Gefühl wirkete, welche Gewalt war's denn, die sie den feinen Werkzeugen des Gefühls entriß, und sie dem Auge erst natürlich und endlich gar perspektivisch darstellte? Dieselbe Gewalt, die uns in unsrer Erziehung das Auge an die Stelle des Gefühls zu setzen lehrte, nämlich die Gewohnheit, Alles so viel möglich auf's bequemste zu verrichten. Diese Gewohnheit, die Tochter unsrer natürlichen Liebe zur Ruhe, verkürzte uns im Umgange mit allen Körpern, das beschwerliche, langsame Gefühl, und gab dem in die Ferne fühlenden Auge das Amt desselben. Eben diese Gewohnheit wirkte auch in der Kunst: sie nahm also die Bildsäule aus den Händen des sie hervortastenden Künstlers, des sie umherfühlenden Liebhabers, und stellte sie für sein Auge — nun war der Schritt zu aller Veränderung geschehen, und die Bahn zur Perspektive lag da.

Der Blindgewesene, der voraus Alles durch's Gefühl erkannte, muß, wenn die erste Zeit der Betäubung vorbei ist, da Alles als Riesengestalt in seinem Auge lag, seine Gegenstände durch's Auge gleichsam kleiner und dürftiger finden, als sie ihm durch das Gefühl schienen. Durch dieses unterschied er an ihnen mehr Theile und Beschaffenheiten während seiner Blindheit: er empfand sie in ihrer ganzen Völligkeit und Vollständigkeit; jetzt, da die erste übertäubende Klarheit des blendenden Lichts vorbei ist, siehet er an ihnen, im Vergleich des vorigen Gefühls, nichts als eine unvöllige, magre Fläche, nichts als ein schmächtiges Bild, in welches ihre volle Gestalt eingeschrumpft ist. Cheselden's Blindgewesener wunderte sich, daß er mit dem Gesicht an seinen Freunden nicht das fand, was er durch's Gefühl an ihnen gefunden hatte, und daß die Personen und Sachen, die er am meisten geliebt, nicht auch für sein Gesicht die schönsten wären. Wir können von diesem Unterschiede nicht mehr urtheilen, weil wir schon durch lange Gewohnheit Gefühl und Gesicht gegattet, verglichen und mit einander kompensirt haben. Der Abfall zwischen beiden aber muß ursprünglich so merklich seyn, als die Proportion eines ganzen völligen Gefühls zu einer zwar deutlichern, aber ungleich schwächern und gleichsam kleinlichern Empfindung eines Bildes; so merk-

lich also als die Quantität eines Körpers zur Fläche: als ein Apollo im Belvedere zu einem im Kupferstich.

Was war also zu thun, um diese erste stärkere Empfindung zu ersetzen? um sich noch mit dem Auge etwas von dem innigen Eindruck zu geben, den die tiefe Wohllust des Gefühls vorher so unaussprechlich gefühlt hatte? Man mußte der Erscheinung gleichsam das Kleinliche nehmen, das sie jetzt für's Auge hatte, und voraus in ihrer Völligkeit nicht gehabt hatte: man mußte die Masse so vor das Gesicht vergrößern und verstärken, daß sie am Eindruck der Kraft gleich wirkte, die sich voraus durch's Gefühl offenbarte. Und so ward die Bildhauerkunst kolossalisch: Auf keine Art wird dieser erste frühe Schritt in das übernatürlich Große so tief und natürlich erklärt, als auf diese. Der Jupiter des Phidias sollte dem Auge eben das an Wirkung seyn, was er ursprünglich in der Natur seiner Kunst dem Gefühl geworden wäre. Um diese Gleichung zwischen zwei Organen, dem eigentlichen und substituirten Gefühl zu erreichen, ward seine Masse erhöhet und — ward ein halber Kolossus. Als solcher wäre er freilich für das Gefühl vast und unbegreiflich, und für den Sinn des Gesichts also aus den Schranken der Schönheit; er ist aber auch nicht mehr für diesen Sinn, sondern für einen andern da. Für einen andern, dem derselbe mächtige Eindruck geliefert werden sollte,

den er in jenem hatte; für einen andern, der aber keinen Eindruck, als von Bild und Fläche gab, dem also kein Eindruck verstärkt werden konnte, als durch Vergrößerung des Bildes und der Figur: und diese Vergrößerung, wie konnte sie anders geschehen, als durch Verstärkung der Masse, die ihr Bild, ihre Figur ihm zuwirft. Er ward also kolossalisch.

Diese Anmerkung erstreckt sich von den ganzen Vorstellungen der großen Götter und Helden bis auf einzelne Theile. Der Jupiter des Phidias erklärt sich damit so innig aus dem Wesen der fortgehenden Kunst, wie aus seiner Parallele, die man gewöhnlich aus Homer ziehet: und das längere Maaß der Beine des Apollo, das nach Hogarth's Bemerkung so sehr zu seiner Größe im Eindrucke beiträgt, beweiset, was ich sage, im Kleinern. Ich übergebe alle übrige Merkwürdigkeiten, die in einzelnen Beispielen hieraus folgen, und zeige nur, wie verschieden die Malerei in dem Falle dieses Kolossalischen sey. Sie, die sich nie an die Stelle eines ursprünglichen Gefühls zu setzen hat: sie, die keinen Körper unmittelbar, wie er als Körper Eindrücke geben würde; sondern ihn nur zu schildern hat, wie er sich in seinem Kontinuum spiegelt, sie kann vom Kolossalischen keinen Theil des Gebrauchs machen, den die Bildhauerkunst machte Gesetzt, sie wolle den Kolossus in ein Kontinuum unter kleine Figuren ma-

len, daß ihr Unterschied sichtbar werde; wohl! dieser Unterschied ist eben so sichtbar, bei einer Proportion zwischen beiden in kleinern Räumen, als in den ungeheuersten. Der Herkules, den kleine Amors fesseln, ist in einem Migniaturgemälde, wenn seine Proportion beobachtet ist, von eben der Bedeutung, als auf einer Hufengroßen Fläche: Was braucht also das Ungeheure? es ist unnützes Geschmier.

Es wird aber mehr als unnütz, wenn wir nur die erste Bemerkung wiederholen, daß das Wesen der Malerei die Vorstellung einer Fläche, als Fläche, mit allen sichtlichen Gegenständen sey, die dies Kontinuum superficiell enthält. — Eine Kolossenfläche, einen Kolossenraum, Kolossengegenstände in dem Raum kann kein Auge, wie das unsrige übersehen: es fällt also blos auf Theile des Raums: es kann das Ganze nicht fassen: die Wirkung ist verloren. Das Gemälde ist nicht Gemälde mehr, es sind zusammengesetzte Stücke der Malerei, das Ganze ist, als ob's nicht da wäre. Bei den Kolossen der Skulptur trifft dies nicht zu, da ist das Auge nicht Auge mehr, es ist ein Gefühl, was, wie sein ursprünglicher Sinn, gleichsam allmählich umtasten, und in dieser hohen Anstaunung den großen Eindruck sich erfühlen will, den bei kleinerer natürlicher Proportion sein Gefühl gehabt hätte. Dieselbe Ursache, die das Uebergroße der einen Kunst erklärt, verbeut's in

der andern. — — Ich nehme der Abwechselung wegen noch einen Seitenweg nach Aegypten.

5.

Warum sind die ältesten Werke dieses Landes auch in der Bildhauerei nicht blos kolossalisch, wie ein Werk des Phidias, sondern gleichsam überkolossalisch, wahrhaftig riesenhaft? In dieser Größe sind sie nicht blos, was jene sind, Ersetzungen, sondern gleichsam Ueberspannungen des Gefühls, das auch im Auge, unter ihnen erliegt, und sich in's unermeßliche Dunkle verlieret. Die vorige Ursache kann also nicht allein zureichen; und die man sonst gibt, erklären noch weniger. Wenn die Aegypter, nach ihrer Mißgestalt, von der Schönheit nichts wußten: wußten sie damit auch nichts von der wahren Größe? mußten sie deswegen auch in's Ungeheure, nicht blos der Gestalt, sondern auch der Höhe nach übergehen? — Wenn sie die Dauer, die Ewigkeit in ihren Werken liebten, waren dazu nicht ihre Gebäude, ihre Tempel, ihre Pyramiden, ihre Obelisken gnug? warum auch die Bildsäulen, die dadurch in die Wolken verschwanden, und indem sie ewig seyn sollten, unkenntlich wurden? ja woher dadurch ewig, da eben solche Höhe, mit solcher Schwere,

auf so kleiner Grundfläche den Sturz derselben beschleunigen mußten? Haben die Aegypter also so ohne Ursache gegen sich und ihren Grundsatz gehandelt, ihren Werken Ewigkeit zu geben? — ich glaube nicht, und noch mehr, ich glaube aus diesem ihrem Phänomenon einen großen Schritt des menschlichen Geistes erklären zu können.

Wenn wir die Größe der Erscheinungen nicht unmittelbar empfinden, sondern nur nach dem Winkel, den diese in unserm Auge malen, muthmassen und schließen: so sind wir in den ersten Urtheilen, ohne genugsame Erfahrung, bei allem, was Erscheinung ist, Irrthümern über die Größe ausgesetzt — die in's Gigantische laufen müssen. Dem Kinde, das sehen lernt, kleben erst alle Gestalten im Auge: sie fangen sich an zu entfernen, und was können sie seyn? als — — kolorirte Riesenbilder. Der Blindgewesene Cheselden's sahe: er lernte unterscheiden, die Bilder vom Auge trennen, und sahe — — — Riesengestalten. Wir gehen in der Dämmerung, gleichsam in der Mitte zwischen stockfinstrer Nacht der Blindheit und dem Tage des Gesichts: wir können sehen, aber nicht klar, nicht deutlich: wir können weder Beschaffenheiten und Farben unterscheiden, noch Fernen und Zwischenräume messen — was sehen wir? einen nahen Baum für ein entferntes, auf uns zukommendes Riesengespenst, für ein furchtbares Ungeheuer. Das sind Irrnißerfahrungen uns-

res körperlichen Gesichts, und wir werden sehen, auch unsrer Einbildungskraft, unsrer Seele. Welches sind die ersten Gestalten, die sich der Seele eines Kindes eindrücken, von dem die Rede ist? Riesenfiguren, übernatürliche Ungeheuer. Noch weiß die empfindende Einbildungskraft des Unmündigen kein Maaß der Wahrheit, die blos durch ein langes Urtheil entstehet. Die ersten Eindrücke liegen also noch alle gewaltsam in ihr, da sie sie nicht zu ordnen, und unter gehörigem Gesichtspunkt zurückzustellen weiß: sie erliegt unter denselben, wie unter übergroßen Mißgestalten, und wenn die Wirkung derselben lange dauert, gewöhnet sie sich an sie, als an das Maaß der Wahrheit. Daher kommt bei Kindern die Neigung zum Wunderbaren, und zu dem Märchenhaften, das sich so oft in Fratzen, in ein albernes Große verliert. Daher, daß sie auch in Religion und Geschichte sich am meisten an dies Erstaunende und Uebermenschliche halten. Daher, daß Fabeln, Hexenerzählungen und Gedichte ihr liebster Zeitvertreib sind. Eltern, Erzieher, Lehrer! das sind die Schranken, aber lasset sie nicht die Form des menschlichen Geistes werden! Dies Riesenhafte, Uebergroße ist nöthig, wenn sich das Auge öffnet; aber nicht, daß sich das Auge darnach bilde, und das Maaß dieser Gestalten für den ewigen Größenstab aller Erscheinungen des ganzen Lebens nehme. Körperlich entwöhnt sich das Auge von

selbst dieses Ungeheuren: Gefühl und die übrigen Sinne treten hinzu und helfen den Zauberschleier entfernen: die Bilder treten zurück, finden sich in ihre Schranken und bekommen Maaß der Wahrheit. In der Erziehung sey statt des Gefühls die Erfahrung eine Lehrmeisterin der Wahrheit und die Pallas, die uns die Wolke von den Augen nehme, und den zu nahe blendenden Trug zerstreue.

Man siehet, wie schwer dies wird, da wir uns nicht von allen Sachen, die uns durch Erzählung und Unterricht so übergroß in's Auge fallen, durch's unmittelbare Urtheil der Erfahrung immer vergewissern können. Da bleiben manche Seelen, wenigstens in manchen Feldern von Gegenständen, lebenslang Swift's Monde gleich, wo sich Schattenfiguren und Riesengestalten ewig umhertaumeln. Und so gut diese überstarken Eindrücke ihrem ersten Stoße nach waren, um aufzuwecken, um ewigen Ton zu geben; so hinderlich sind sie, wenn wir nicht in den Jahren unsrer zweiten Erziehung sie bis auf jede Kleinigkeit stimmen und zurechtordnen wollen.

Mit der Kindheit ganzer Nationen gehet's eben so, wie es alle Geschichten aller Völker in allen Künsten und Wissenschaften zeigen. Die ersten Ideen von Religion und Naturerklärung: das erste Ideal ihrer Gedichte und Musik: die ersten Gesetze ihrer Staatsklugheit und ihres Umgangs:

die ersten Anfänge endlich von Philosophie und schöner Kunst, sind Uebertreibungen. Es ist die erste blendende Tafel von kolorirten Figuren, die auf ihr Auge fiel; einige sonderten sie los, bei einigen wurde sie verhärtet, und die kamen nie zur Erkenntniß der Wahrheit.

Nachdem also die Aegypter darauf kamen, Bildsäulen, nicht blos dem Gefühl, sondern auch dem Auge zum Eindruck des Großen darzustellen: natürlich und der Analogie aller Anfänge gemäß; sie wurden übertrieben, und kolossalisch. Mit mehrern Völkern haben sie den Schritt gemein; aber zum Glück nicht mit mehrern Völkern, daß dieser Schritt der höchste und letzte der Kunst blieb. Andre gingen weiter, und fanden das Maaß der Schönheit; die Aegypter aber, dies harte und gesetzmäßige Volk, schlug gleich die Form der Regel und der Gewohnheit auf ihre Versuche. Verliebt in die Gebäude des Unermeßlichen gaben sie's also auch ihrer Kunst, und nun, da es Gesetz und Gewohnheit wurde: so blieb freilich diese Kindheit des Volks ewig. Es ging mit ihrer Kunst, wie mit einer Religion, die in den Zeiten des Wunderbaren, Uebertriebnen, und also gleichsam in der Morgenröthe der Welt erfunden, zu bald und auf ewig Kanon wird, der nicht zu ändern ist, dem man die Unfehlbarkeit zutrauet. Er wird nie geändert werden, und also immer Traum der Morgenröthe bleiben. Der Mensch, der in der Dämmerung

Bäume für Gespenster ansahe — lasset ihn sich nicht des Bessern versichern; befehlet ihm gar durch ein Gesetz, oder durch das schärfste Zeugniß, daß es Gespenster gewesen — er wird sie ewig als Gespenster glauben. Wie nöthig ist's also überall, immer zu untersuchen und nirgends aufzuhören, bis man nicht blos den Schein, sondern auch das Maaß der Wahrheit habe.

In der Kunst fanden diese die Griechen und wir kehren zurück, um aus ihrem Kolossalischen den Schritt zur Perspektive in der Bildhauerei zu suchen. Ein Volk, das einmal den Weg gefunden, Statuen außer der Proportion des Gefühls blos für's Auge zu machen, hatte die Bahn offen, sie auch für mancherlei Gesichtspunkte des Auges zu machen. Und da es in der architektonischen Verzierung der Schauplätze, wie wir wissen, so weit gekommen war; so sind wir eben damit unmittelbar am perspektivischen Relief, und mit diesem an der eigentlichen Skulptur selbst, die sie, wie wir wissen, eben so wohl zur Verzierung anwandten. Und kannten sie sie in dieser Kunst, sollte die Malerei ohne Kenntniß davon geblieben seyn? in der sie der Zeichnung nach einfacher und leichter ist, als in der Skulptur? Man siehet, daß, wenn man sie ihnen absprechen will, man wenigstens theilen, und welche es sey? bestimmen müsse.

Ein Mehreres ist hier nicht mein Zweck: da ich nur

die Gesetze der Malerei aus ihrer Natur untersuchen wollte — und wie viel bliebe hier noch zu sagen, um die ihr eigene ursprüngliche Gesichtsschönheit zu bestimmen, so fern sie keiner ihrer Schwestern zukommt. Eine kleine französische „Naturlehre der Schönheit und ihrer Reize", deren Verfasser, wie mich dünkt, Morelli heißt, und von der ich auch im Deutschen eine alte abscheuliche Uebersetzung gesehen, hat hier Anfangsversuche über Phänomena des Gefühls und des Gesichts gemacht, die ich aber jetzt nicht als einem Auszuge nach, der mir von der Lektüre derselben übrig ist, bei der Hand habe. Gleich- und Wohlförmigkeit sind ihr die Ursachen der Schönheit, deren Wirkung im Reize der Verfasser in einigen Stücken wohl zergliedert; allein eine physische und mathematische Optik des Schönen überhaupt, wie ich sie wünsche, ist sein kleines Buch durchaus nicht. Da liegt noch eine wirkliche große „Wissenschaft des schönen Anscheins" im Schooße der unentdeckten Zukunft, die sich so auf Mathematik und Physik stützen wird, wie die Schönheitslehre der Gedanken auf Logik und Sprache. Ich weissage nicht auf's Geradewohl ihr Daseyn, weil etwa Baumgarten und Boden vom ästhetischen und poetischen Licht und Schatten geschrieben haben: denn wer die Schriften dieser Verf. kennet, weiß, daß sie blos einen entlehnten bildlichen Begriff abhandeln. Ich rede

von keinem solchen, sondern da ganz eigentlich gesprochen, die sichtbare Schönheit doch nichts als Erscheinung ist: so gibt's auch eine völlige große Wissenschaft dieser Erscheinung, eine ästhetische Phänomenologie, die auf einen zweiten Lambert wartet.

Mich dünkt, wir Deutschen wären dazu die nächsten, da wir außer der Genauigkeit unsrer Analyse, zu der wir selbst unsre Sprache und Styl gewöhnt, Theorien über einzelne Künste des Sichtbarschönen haben, die unsere Nachbarn uns beneiden. Wenn seit Plato, wie Winkelmann sagt, vom Schönem nicht mit der Empfindung desselben geschrieben worden: so sind die Schriften desselben nicht nach einem flüchtigen Uebersehen, sondern gleichsam im lebendigen Händegefühl der Bildschönheiten verfasset worden. Seine erste Produktion von der Nachahmung, ist mit der reichsten Salbung und gleichsam in der aufwachenden Morgenröthe seiner Empfindung gebildet: diese und sein Sendschreiben von der Empfindung des Schönen selbst und das Wesentliche seiner Kunstgeschichte ist eine Grube voll Goldadern zum Schatz der ganzen Aesthetik. Wenn er zu allgemein spricht, so darf man nur sein Urtheil auf die Kunst desselben und seinen Gesichtspunkt einschränken, der vorzüglich Skulptur ist, um es zu lieben und eben dasselbe gilt vielleicht vom platonischen Theile der Mengsischen Originalschrift.

Am meisten aber hätte ich zu sagen, wenn ich die Beiträge zählen wollte, die in den Hagedorn'schen Betrachtungen über die Malerei zur allgemeinen Aesthetik des Schönen enthalten sind. Die dichterische Malereilehre; die reichste malerische Philosophie — — doch es ist jetzt Modeton, von Schriften der Kunst allgemeinhin zu reden, und von lauter Hagedorn's, de Piles, Felibiens, Laireſſen, Hogarth's und Bardon's zu träufeln. Riedel hat auch bei den malerischsten Ideen seiner Theorie diese dichterische Malereilehre, diese reiche malerische Philosophie, die ein Schatz für Deutschland ist, nicht gekannt, und Klotz bei allen seinen Anführungen derselben ist nicht werth, sie zu lesen.

6.

Wie verschieden finde ich den Pallast der Aesthetik des Gehörs gegen die Philosophie des Sichtbarschönen? Nicht minder, als Auge und Ohr, Ton und Farbe, Raum und Zeit verschieden seyn dürften. Das Schöne des Auges ist kälter, mehr vor uns, leichter aus einander zu setzen, und bleibt ewig da, um sich finden zu lassen; die Wohllust der Tonkunst liegt tief in uns verborgen:

sie wirkt in der Berauschung: sie verschwindet und läßt eine so kurze Spur nach, als das Schiff im Meer und der Pfeil in der Luft, und der Gedanke in der Seele. Kannst du also, o Philosoph, dein inneres Gefühl außen vor dich setzen, und den untheilbaren Ton wie eine Farbe zergliedern: kannst du fühlen und zugleich denken, und das vorüberfliegende Moment erhaschen und zur Ewigkeit fixiren — so rede! so schaffe eine Wissenschaft, die noch im Schooße der Empfindung liegt!

So haben wir nicht Wissenschaften über die Tonkunst? Wer sollte das nicht wissen? Die Euler's, und d'Alembert's und Diderot's und Mersenne und Gravesande und Sauveur's haben die physische und mathematische Musik zu einer Vollkommenheit gebracht, zu der nur die Optik der Farben hat gelangen können. Man hat die verschiedne Zahl der Vibrationen einer Saite nach Länge, Stärke und Gewicht, und daraus die Töne, und daraus die Verhältnisse zwischen den Tönen, und daraus die Harmonie und daraus die Kompositon nach Regeln bis in die Algebra hineinberechnet; in Allem, was am Tone gleichsam physische Qualität und mathematische Quantität ist, ist die Akustik fast vollkommen. — — Auf der andern Seite, wer kennet nicht die vortrefflichen praktischen Anweisungen zu den Künsten des Gehörs, die insonderheit Deutsche fast zu eben der Höhe in

ihrer Art gebracht haben. Welcher Liebhaber und Kenner kennet nicht Quanzen's Flöte- und Bach's Klavier- und Mozart's Violinschule und Agrikola's Singekunst als Meistertheorien ihrer Instrumente, die unsere Nachbarn kaum haben? Die beiden Enden des Wissenschaftlichen in der Tonkunst, der abstrakteste oben und der praktische Theil unten sind also vollkommen; ist nichts in der Mitte? Mich dünkt ja! und wenn wir nur nicht in dieser großen leeren Mitte eben den ungebildeten Theil fänden, den wir suchten.

Physik und Mathematik, wie unterscheiden und bestimmen sie die Töne? Aus den Schwingungen der Saite in einer gegebnen Zeit, nach Proportion des spannenden Gewichts, des körperlichen Inhalts und der Länge der Saite. Und was ist's, was aus diesen Verhältnissen im Tone selbst berechnet wird? Nichts als selbst Verhältnisse, Höhen und Tiefen, Stärke und Schwäche, Intervallen, Gleich- und Ungleichzeitiges u. s. w. lauter Verhältnisse, die in den Wissenschaften, für die sie gehören, genug sind, um in ihnen den Ton zu erkennen, und aus diesen Kenntnissen Folgen abzuleiten, die aber, wie wir sehen wollen, für die Aesthetik der Töne durchaus nichts sind. Sie erklären nichts vom einfachen Tone selbst; nichts von der Energie desselben auf's Gehör; nichts von der Anmuth derselben, einzeln und

in der Folge; von allem Nichts. Es gibt also mit ihnen noch kein Jota zur Philosophie des Tonartig-Schönen.

Ich sage, sie erklären nichts vom Tone. Denn wofür nimmt diesen die Physik? Für einen Schall aus den Schwingungen eines Körpers, den sie äußerlich, als einen körperlichen Effekt in Beziehung auf lauter Körper, auf Saite, auf Luft, auf die Schläge des Tympanum im Ohr, auf lauter physische Objekte, physisch erkläret. Weiß ich dadurch etwas vom Tone des ästhetischen Gefühls selbst? Nichts. In dem Körper, der ihn erregt, in dem Medium der Luft, die ihn fortwirbelt, in dem äußerlichen Ohre, das ihn empfängt und läutert, ist er Schall, eine bewegte Luftwelle, ein Körper. Wie er nun aber das Einfache, gleichsam der hörbare Punkt wird, den ich in meinem Innern empfinde, den ich Ton nenne und vom Schalle so deutlich unterscheide, weiß ich das? und ist dieser einfache fühlbare Ton ein Gegenstand der Physik? so wenig als der mathematische Punkt. Sie kann ihn nicht untersuchen, nicht erklären, nicht nützen: sie weiß nichts von ihm.

Und die Mathematik eben so wenig. Diese nimmt ihn für den Unterschied zwischen den Schwingungen eines Körpers, in dem Raume, in der Zeit: sie nimmt ihn also als Quantität, als ein abstraktes Ganzes, das Theile

hat. Lerne ich dabei etwas, was seine Qualität sey? Nichts. Die erste Schwingung der Saite gibt schon den ganzen Ton, der auf das Ohr wirkt, und alle folgenden Schwingungen thun nichts, als ihn unterhalten, nichts, als ihn jedes Moment durch einen wiederholten Schlag der Luft erneuern. Wie? die Succession dieser Schläge, die Quantität dieser homogenen Erneuerungen ist die Ton? Kann sie, als solche, etwas vom Ersten, Innern, Einfachen desselben erklären? Weiß ich, was ein Körper sey, wenn man mir sagt: er durchläuft so viel Raum in so viel Zeit: und weiß ich, was ein Ton sey, wenn ich weiß: er macht so viel Schwingungen in Einer Sekunde? Alle Sensationen aller Sinne geschehen durch eine Wiederholung von Schlägen; des Lichts im Auge, der Geruchausflüsse im Geruch, der Luftschwingungen im Ohre — diese Wiederholung von Schlägen aber erklärt die je die ursprüngliche Sensation eines Sinnes? Gilt sie nicht in allen Sinnen so viel, als ob sie nur ein einziger fortgesetzter Stoß wäre? und wenn ich in diesem nur die Fortsetzung ihrem abstrakten Begriffe nach, kenne; weiß ich etwas mehr, als eine Quantität? Ich kenne die Sensation nur, als ein Ganzes, das Theile hat, und weiß, wie sich diese Theile unter sich verhalten; weiß z. E. wie sich in einem Lichtstrahle die rothe gegen die grüne Farbe bricht; wie in einem Schalle diese Saite gegen eine andre Schwingungen

macht — weiß also ein abstrahrtes Verhältniß der Folgemomente: weiß ich damit aber das Geringste vom einfachen ersten Moment, dem alle folgenden gleichartig sind? so wenig vom ersten, als vom letzten. Ich kenne Succession, aber kein einfaches inneres Moment der Succession; abstrahirend von Verhältnissen, weiß der Mathematiker also von dem, was Ton ist, so wenig, als der Naturlehrer.

Noch weniger bekümmern sich beide, wie Ton als Ton auf uns wirkt. Nicht der Physiker, der ihn blos als Schall kennet. Der verfolgt ihn von Seite durch die Luft, von Luft zum Ohr, durch alle Gehörgänge des Ohrs zur Nerve; aber noch immer als Schall. Wie will er also wissen, wie die Nerve von dem, was nicht mehr Schall, was nur einfacher Ton ist, getroffen wird? wie dieser in die Seele wirkt, und sie bewegt? Wann erforscht der Naturlehrer, was nicht mehr Körper, was gleichsam mathematischer Punkt ist? und wie kann er's in seiner Wirkung erforschen? und in der verschiedenen angenehmen und unangenehmen Wirkung, die wir in unserm Innern fühlen? — — Daß der Mathematiker, der den Ton blos als Verhältniß kennet, dies eben so wenig kann, wird noch offenbarer. Ich will noch vor der Hand dem Verhältnisse der Töne unter sich in der Harmonie und harmonischen Melodie so viel Kraft auf

die Seele zuschreiben, als man will: ich will mir diese, als eine Mathematik-verständige gedenken, die in der Mitte des Gehirns sitzt, um lauter Verhältnisse zu zählen, zu berechnen, und sich daran so innig zu vergnügen, als Newton bei neuen Aequationen; so dünkt mich doch, es kann unwidersprechlich bewiesen werden, daß Verhältniß die erste Grundquelle des Vergnügens in den Tönen nicht seyn, und daß daraus auf's erste Gefühl der Wirkung nichts erklärt werden könne. Der Beweis ist leicht, und die Folgen wichtig.

Ohr, als Ohr fühlt so wenig ein Verhältniß, als das Auge eine Entfernung unmittelbar siehet, und der Geruch eine Fläche fühlet. Lasset einen Ton, den verfeinerten und gleichsam einfach gemachten Stoß der Luftwelle zu ihm dringen; was fühlt es in ihm für Verhältnisse? Keine! Und doch fühlet es im ersten Momente, abstrahirt von allen Folgetönen, die ursprüngliche einfache Macht einer einzelnen unmittelbaren Sensation. Und doch kann ein solcher Ton, ohne Verbindung und Folge, uns so tief erschüttern, so innig rühren, so gewaltsam bewegen, daß dies Eine Erste Moment der Empfindung, dieser einfache Accent der Musik an innerer Masse mehr ist, als das Produkt aller Empfindungen, *aus allen* Verhältnissen, allen Harmonien eines großen

langen Stücks? Menschen, die inniges Gefühl für die Musik haben, ihr werdet meiner Erfahrung beistimmen, oder ihr seyd gar nicht zum Gefühl derselben geschaffen — was aber ist in diesem einfachen Moment der Empfindung für Verhältniß?

Verhältniß in den Beitönen, sagt Rameau, die man insonderheit bei einer groben Saite dem Haupttone nachschallen höret, und die seinen größern vollkommenen Akkord ausmachen. Man weiß, daß Rameau auf diese Erfahrung alle seine Harmonie, und sein Erklärer d'Alembert sein ganzes System von Musik gebauet hat. Nun geht's uns hier nicht an, aus welchem Grundsatze man alle Hauptgesetze der Musik erklären und hervorwälzen könne; noch ob der Rameau'sche, wie ich sehr zweifle, der erste Grundsatz sey; aber das ist gewiß, daß dieser die Wirkung der Musik auf die Seele gar nicht erkläre, daß man aus ihm, wie doch sein Erfinder will, alle verschiedne Wirkungen nichts minder, als einsehen könne, kurz! daß er von dieser Seite gar kein Grundsatz sey. Läge in ihm auch alle Proportion, die Rameau zu finden glaubt und d'Alembert nicht findet: so erklärte sie hier auf's erste Moment der Sensation nichts. Die harmonischen Töne sind Nachklänge, und was thun sie zur ersten Intonation des Vergnügens oder Mißvergnügens? Zudem, woher käme es, daß einzelne

Töne, die alle dieselben Nachklänge haben, nicht auch alle gleich gefallen? nicht auch Allen gleich gefallen? nicht auch Allen gleich stark gefallen? nicht auch auf einerlei Art in einer Gattung der Empfindung gefallen? woher daß einige mit denselben Nachklängen, ihrem ersten Antone nach, völlig widrig seyn können? und dann überhaupt, was kann doch ein bloß Verhältniß in der Sensation erklären, das erst späte, kalte, eine von der Sensation ganz verschiedne Folge derselben ist? Das erste Moment der Empfindung ist so untheilbar, als der Ton, den es wirkte, was wollen hier spätere Nachklänge sagen?

Lebhaftigkeit des Moments ist's also vielleicht, die das Vergnügen erklärt, wenn nämlich die Sensation nicht gar zu stark und also betäubend, und also unangenehm; auch nicht gar zu schwach, sondern im rechten Grad der Beschäftigung und also vergnügend ist. Diese Erklärungsart ist ein Zweig aus der Sulzer'schen Theorie angenehmer Empfindungen, die aber hier, so wie überhaupt die ganze Theorie dieses Philosophen, nicht so wohl die Art, als die Schranken der Empfindung und also Alles nur negativ erkläret. Sie sagt nicht, woher z. E. abstrahirt von Stärke oder Schwäche, die völlig etwas Anders sind, mir dieser Ton gleichsam seinem Wesen nach, (so fern es der Franzose timbre nennet), angenehm oder widrig ist? woher zween in Einem Maaße der Lebhaftigkeit ge-

rade auf die entgegengesetzte Art erschüttern? woher bei zween Menschen, von gleicher Stärke der Sinnlichkeit, Ein Ton in Absicht seiner Art den entgegengesetztesten Eindruck machen, und auch bei einer angenommenen Hauptidee des Vergnügens ein Ton bei Zween, zween verschiedne und beide doch angenehme Empfindungen erregen kann? Erklärt Sulzer's Grund Etwas von alle dem? erklärt er Etwas in der Art der Empfindung? so wenig als Maaß je Art erklären, oder Quantität und Qualität einerlei seyn kann.

Nach so mißlungenen Versuchen also, um den Grund zu finden, warum ein Ton gefalle oder nicht: sollte es nicht besser seyn, die Frage ganz aufzugeben? sie für unnütz, unerklärlich und für eine Klippe zu halten, an der so Viele gescheitert wären, und ewig scheitern würden? d'Alembert thut dies mit einer spröden bestimmten Miene, und hat als Mathematiker Recht es zu thun. In der Mathematik wird die Ausfindung dieses Grundes nie von Folgen seyn, da diese nur immer Quantität und Verhältniß der Töne gegen einander braucht und berechnet. Für den Mathematiker als solchen, wird sie auch immer eine Klippe bleiben; denn sobald es gewiß ist, daß Ohr als Ohr kein Verhältniß empfinden kann, und doch im ersten Moment der Sensation, im simplen Wohllaut, die Basis aller Musik liegt: so

muß unwidersprechlich folgen, daß überhaupt kein Grundsatz möglich sey, aus Verhältnissen und Proportionen das wahre, erste, ursprüngliche Vergnügen des Ohrs zu erklären. Und wenn nun die ganze Kraft der Musik nur eigentlich aus lauter solchen einzelnen, ersten Momenten bestehen kann, so wie ein Körper nicht anders, als in einfachen Monaden; wenn es wahr ist, daß ein Aggregat von Tönen nicht könne erkannt und erklärt werden, wenn die materiellen Bestandtheile des Aggregats nicht kennbar, nicht erklärlich sind: so wird es immer die natürliche Folge bleiben, daß aus Verhältnissen und Proportionen sich durchaus das Wesen, die Art und die Wirkung der Musik nicht erklären lasse, und wer den Ton blos als Verhältniß denkt, wer zu der glücklichen Fühllosigkeit gekommen ist, um ihn sich blos, als solchen denken zu können; der hat Recht, wenn er Msr. d'Alembert glaubt und folget.

Der eigentliche Physiker ist in eben dem Falle. Ohne daß ich eine metaphysische Hypothese im Vorrath hätte, um durch sie die Physik zernichten zu wollen, ist's offenbar, daß alle äußern Schraubengänge und selbst das Tympanum im Ohr nicht eigentlich das Werkzeug der Empfindung seyn können. Sie sind da, den Schall

zu reinigen, zu verstärken, zu modificiren; sie sind die kleine Welt, die aus dem, was bisher bloßes Geräusch, bloße Luftundulation war, den Ton nur erst zubereiten und gleichsam schmieden: sie sind, was Häute und Säfte im Auge sind, die das Bild brechen und in eine kleinere Welt schaffen, es nicht aber in sich halten und erklären. Was also der Physiker aus diesen Hörwerkzeugen erklären kann, ist Nichts, als was er in der großen äußern Welt im Großen vor sich findet: Körper, Schall. Von diesem kann er Stärke und Schwäche, Langsamkeit und Geschwindigkeit erklären; aber noch immer als Schall, als Körper. So bald aus dem Körper, dem Schalle, eine einfache Linie, der Ton geworden: so verschwindet er ihm tief in die Seele, und er kann nicht von ihm, was man hier will, Innigkeit, Art, Verschiedenheit, Wohlgefälligkeit erklären, so wenig sich das Geheimniß des Sehens und irgend eines andern Sinnes bisher noch vom Naturforscher als solchen, erklären läßt. Hier kommt's auf ein inneres, einfaches, wirksames Gefühl an: der Physiker weiß nur von äußeren, zusammengesetzten Erscheinungen und von Bewegungen durch ihre Folgen.

Daß wir doch also ja nicht mathematische und physische Akustiken für das halten, was wir suchen! Können diese Erfahrungen und Berechnungen enthalten, die für uns sind — wohl! und ohne diese müssen wir nie schließen;

aber auch gewiß es nicht bei ihnen bewenden lassen, sondern die Erfahrungen weiter tragen, in das Innere unsrer Empfindung, und die Berechnungen zu vergessen wissen, wenn nur diese sprechen soll. Lasset uns nur Vorarbeiten erwarten, und uns auch darauf gefaßt machen, daß immer der Vorarbeiter seinen Schritt über die Grenzen gewagt haben mag und also in Irrthum ausgeschweift ist. Das unentdeckte Land, was wir suchen, ist kein metaphysisches Wortgeschwätz: es ist innere Physik des Geistes, eine fruchtbare und nützliche Gegend in der Seelenlehre des Schönen, von welcher man viele neue Erdstriche wird übersehen können, wenn erst Bemerkungen und richtige Schlüsse uns in diese gebracht haben. Ich lege zween leichte Sätze zum Grunde.

Schall und Ton sind in Absicht auf den ersten Grund der physischen Entstehung sich gleich; denn beide werden in elastischen Körpern, durch Schwingung ihrer Theile. Jedes Instrument im Ganzen erregt, gibt einen Schall, laut und vermischt, in dem alle Töne schlummern: so antwortet Klavier und Laute auf einen undeutlichen Laut, der es trifft, eben so undeutlich; mit der ganzen Polytonie, die in ihm schläft, mit einem Schalle. Lasset diesem Instrument nahe, einen einzelnen hellen Ton tönen: so wird in ihm nichts als dieser Ton antworten. Lasset zween Töne rufen, zween werden antworten,

und so herauf bis sich viele Töne vermischen und der konfuse Schall ist wieder da. Es hindert also nichts, diesen als eine Masse vieler Töne, als einen aus vielen zusammengesetzten Körper zu betrachten: das ist Erste Bemerkung, die durch physische Versuche bestätigt wird.

Lasset uns gleich eine Anwendung auf die Aesthetik machen. Es ist Erfahrung, daß gewisse einfache Töne, unabhängig von Höhe und Tiefe, von Stärke und Schwäche, von Länge und Kürze, ihrer innern Art nach, verschiedne Eindrücke auf uns machen. Der eine trifft uns gleichsam glatter und heller; ein andrer rauher und finsterer. Der eine scheint unsre Nerve aufzuwecken und zu erheben; der andre niederzuschmiegen und einzuschläfern. Der eine strengt sie zum Staunen an; ein andrer schmelzt sie in ein sanftes Gefühl hin — — dies ist Erfahrung, und sie soll uns Grundsatz werden. Wenn aber nun Jemand nicht feine Empfindbarkeit genug hätte, um diesen ganz verschiednen Eindruck einzelner Töne zu unterscheiden, auf dem hier doch Alles beruhet: wenn er ihn deshalb gar läugnen wollte — so ist noch immer ein Mittel ihn zu belehren. Du, der du von Nichts als von Stärke und Schwäche, von Höhe und Tiefe der Töne einen Begriff hast: gib Acht, ob der Schall einer Flöte und einer Schalmei, einer Laute und Geige, einer Trompete und eines

Nachthorns auch in der Vermischung aller Töne, wo von keiner Stärke und Schwäche, von keiner Höhe und Tiefe die Rede seyn kann, noch Einerlei Art und gleichsam Eine specifische Masse des Klanges habe? ob jeder dieser ganzen Schälle gleiche Wirkung auf deine Empfindbarkeit habe? Und wenn dies nicht ist, wenn es Körper gibt, in denen bald eigentlicher Schall und Widerschall schläft; andre, in denen ein weinendes Aechzen und Gewinsel schlummert, andre, in die ein seufzender Liebesgott der Sehnsucht und der Klage eingeschlossen ist — wenn es Instrumente gibt, deren eins dem Schalle des Ganzen nach heulet, das andre schreiet, das dritte tönet, das vierte ein leises Wellengetöse, das fünfte ein Rollen der Töne formiret — wenn ferner jeder dieser Schälle eine eigne Beziehung auf unsre Empfindbarkeit hat: bei diesem fühlen wir nichts, bei jenem fahren wir auf, bei einem andern zittern und schaudern wir durch: dieser schläfert uns ein: jener erhitzt uns zur Tapferkeit und zum Zorn: ein dritter schmelzt uns zum Erbarmen, zum Mitleid, zur Liebe hin: dies sticht, dies kreischt in's Ohr, dies fließt sanft in uns — wo kann ich zu allem Worte finden? wer ist der Taube, der diese Verschiedenheit von Schällen nicht fühlen könnte? und kann er die fühlen, so muß er auch eine einzelne Verschiedenheit einzelner Töne zugeben, die selbst in Einer Stufe der Höhe,

in Einem Grade der Stärke wesentlich anders seyn, und so wenig zu vergleichen seyn können, als Hart mit Weich, Sanft mit Rauh, Hohl mit Voll u. s. w. Gibt er's bei ganzen Schällen zu; der Schall ist nichts Anders, als ein dunkles Aggregat der Töne: so muß es auch bei diesen, und zwar bei diesen eigentlich und ursprünglich statt finden, weil sie das Wesentliche des Schalles sind. Gibt's eine Kraft der Körper als Aggregate, die nicht aus den Kräften ihrer einfachen Bestandtheile entspringe? Gibt's eine verschiedne Art und Kraft der Schälle, als Schälle, die nicht aus den verschiednen Kräften der Töne herrühre?

Schall ist also eine körperliche Masse von Tönen: Töne sind seine einfachen kräftigen Momente — was folgt hieraus weiter? Ich halte mich noch erst mehr daran, die Schlußart zu sichern, als Schlüsse zu geben. Es folgt daraus, daß ein Menschengeschlecht, ein Volk, ein Zeitalter, das nicht Feinheit genug hat, um die ersten Momente des Wohllauts zu untersuchen, sich freilich an die Schälle halten müsse, um jene zu erkennen; daß es aber auch das, was in den Schällen blos Aggregation ist, nicht mit dem Wesen der einfachen Momente vermischen müsse. Von jenem habe ich ein Beispiel gegeben; von diesem wird's noch nöthiger. Rameau nimmt eine grobe Saite und schlägt darauf; die

Saite ist noch so grob und wenig elastisch, daß sie ihrem Hauptton hinten nach Nachtöne gibt. Sie ist also das Mittel zwischen Schall und Ton: sie gibt nicht so eine konfuse Menge von Tönen, daß ihr Laut ein Geräusch; sie ist aber auch nicht so fein und so gespannt, daß ihr Laut einfacher Silberton seyn könnte — was folgt daraus? bei Rameau und d'Alembert sehr vieles; bei mir zur Erklärung des ersten Moments im Wohllaute nichts: denn hier ist kein reines erstes Moment. Die Rameau'sche Grundharmonie ist ein dunkler Begriff vieler solcher ersten Momente zusammen, der also eine Zusammensetzung für das Wesen und was Nichts, als Ueberbleibsel des Schalles ist, für den ersten Bestandtheil der Musik nimmt. Alle Körper bringen im Schall alle Töne hervor, die sie geben können, so wie ein gespanntes Seil alle seine Theile hinunter zittert; daß unser Ohr nur einige dieser Töne, die mit ihm harmonisch sind, aufnimmt, so wie das Klavier nur auf den ihm harmonischen Ton antwortet, daß es die dazwischen liegenden unharmonischen oder zu schnellen Zwischenräume vorbeiläßt, und sich auf die entferntern, ihm homogenen Töne mit mehrerer Bemerksamkeit wirft; was ist dies anders, als die erneuerte Frage: warum sind in einem Schall, in einer Masse von Tönen, einige harmonisch, andre nicht? Und ist diese Erfahrung also Grundsatz der ganzen Musik? So, daß kein einseitigerer

vielmehr gefunden werden könnte. Er nimmt Harmonie für Grundbegriff, oder was einerlei ist, Zusammensetzung zu einem Schalle für wesentliches Moment des Tons an. Er kann sich also auch nicht weiter, als auf Regeln der Zusammensetzung, zu Schällen, d. i. auf Harmonie erstrecken: und also nichts weiter, als Verhältnisse suchen und finden: und weiß also vom Wesentlichen der Musik, von ursprünglichem Ton und aller Melodie nichts. Er ist aus der halben Dunkelheit des Schalles geboren, und da er diese für das Wesen der Tonkunst nahm, so kann er sich auch nur auf halbdunkle Schälle, auf Harmonien erstrecken. Lasset uns also unsre zweite Bemerkung sichern: Schall und Ton ist nicht Einerlei: jener ist nur eine dunkle Form der Komposition, dieser das Wesen der Tonkunst. Und mit diesen beiden Grundsätzen versehen, wollen wir uns auf den Weg machen, um den mathematischen und physischen Verwirrungen zu entgehen.

7.

Schall ist eine körperliche Masse von Tönen, in der diese die wesentlichen Elemente sind: so verschieden also die Massen ihrer Art nach

seyn können, so verschieden müssen auch die Elemente der Massen seyn, in Absicht der Art ihrer Empfindung. Alle elastischen Körper tönen; nicht alle sind für uns auf einerlei Weise empfindbar: so muß es auch unter den Momenten einzelner Töne eben so viel verschiedne Klassen geben, als es in ihren Summen gab — und zwar verschiedne Klassen nicht in Absicht auf Höhe und Tiefe, wie sie Euler ausgezählt hat, noch auch auf Stärke und Schwäche, wie sie sich eben damit auszählen, sondern auf Empfindbarkeit der Beschaffenheit und Art. Diese Beschaffenheit ist zuerst widrig und angenehm: und dann gibt's unter jeder dieser Hauptgattungen so viel Unterklassen, als es widrige und angenehme Gefühle in uns gibt. Jedes derselben muß sich aus einem Ton, oder aus einer Mischung von Tönen erregen lassen und es endlich so viel Arten der Töne und Schälle geben, als es braucht, um alle Empfindungen in uns zu erregen. Die Schlüsse folgen auseinander und wenn der Aesthetiker für diesen Sinn sich die Mühe geben will, Ohr und Auge, Ton und Farbe, Schall und Lichtstrom, Tonempfindung und Bildidee mit einander zu vergleichen, so wird er durch die Analogie mit diesem klärern Sinne auf jedem Schritte Bestätigung finden.

Ich nehme also diese innige Tonverschiedenheit an; woher läßt sie sich erklären? Nicht, wie gesagt, aus Höhe

und Tiefe, aus Stärke und Schwäche der Töne; denn, abstrahirt von diesen, äußert sie sich doch, wenn nicht in Tönen so in ihrem Aggregat, den Schällen bemerkbar. Noch weniger, aus Verhältniß und Proportion als solcher; denn diese kann blos bei der Quantität des Ganzen, nicht bei der Qualität eines einzelnen Moments statt finden, wie wir weiter hin sehen wollen. Noch auch aus der bloßen Veränderung des Zustandes unsrer Seele: denn bei gewissen Tönen und Schällen ist sie auch selbst im entgegengesetztesten Zustande der Seele noch dieselbe. Woher käme sie denn? — — Schall ist ein Aggregat von Tönen. So wie nun beim Widerschalle eines Klaviers nur immer der Ton antwortet, der gefragt wird, und die andern, wenigstens für uns unhörbar schlummern: so wie in einer groben Saite, die alle Intervallen von Tönen durchbebt, sich nur die harmonischen hören lassen; so muß diese Analogie auf's Ohr angewandt, auch Ursache von der verschiednen Empfindbarkeit der Töne in uns geben.

Wir gehen die Schraubengänge und das Tympanum des Ohrs vorbei, Organe, die nur da sind, den Schall zu verfeinern, und da treffen wir ein Saitenspiel von Gehörfibern an, die in Zahl, in Lage, in Verhältniß gegen einander, in Länge verschieden, gleichsam auf den modificirten Schall warten. Warum war eine Nerve nicht

zureichend? warum sind nicht alle Fibern in gleicher Stärke da? warum sind sie in verschiedne Reihen und Entfernungen geordnet? Kann, wie sie jetzt dahin gelagert sind, jeder Ton, jede und jede in gleichem Maaße und Verhältniß und jede auf Eine Art treffen? Man müßte nicht die Struktur des Ohrs und die Bewegung des Schalles kennen, um das zu behaupten, und so sind wir an der Schwelle der Erklärung. In der Verschiedenheit der Nervenäste des Gehörs muß auch die wesentliche specifische Verschiedenheit der Töne und Tonmassen, das ist, der Schälle liegen, so fern sie der Qualität nach, der Grund des musikalischen Wohl= und Uebellauts ist. So weit stärker und inniger die Empfindung dieser verschiednen Qualität im Ohr, als im Auge ist: so weit klärer muß sich dieser Beweis in den Gehörfibern machen lassen, als in den Nerven des Auges, die doch auch als Saitenspiele für die Farben betrachtet werden.

Der Schall, als Körper, oder sein Element, der Ton, als Linie, trifft also seine Saite im Spiele des Gehörs; in dieser oder jener Richtung? homogen, oder nicht? darauf beruhet das Widrige oder gleichsam Glatte des Tons. Widrig ist der, der in seine Nerve in einer so ungleichartigen Richtung hineinzittert, daß alle Fasern gegen einander in eine so widernatürliche Bewegung gerathen, als wenn die Nerve zerspringen wollte. Dann

entsteht ein stechendes, ein zerreißendes Gefühl, oder wie es uns weiter vorkomme. Mich dünkt, alle diese widrigen Gefühle ließen sich durch unregelmäßige Linien, jedes nach seiner Art ausdrücken, an denen sich die Mathematik intensiver Größen weithin versuchen könnte; von dieser großen, schweren Wissenschaft aber ist noch wenig mehr, als der erste Begriff geliefert.

Angenehm ist der Ton, der die Nerve in ihren Fasern homogen und also harmonisch berührt und durchwallet; offenbar also hat diese Annehmlichkeit zwo Hauptarten. Die Nerve wird homogen angestrengt, und die Fibern auf einmal mehr gespannet; oder sie wird erschlaffet, und die Fibern fließen allmählig, wie in eine sanfte Auflösung über. Jenes ist dem Gefühl gleichartig, was wir in der Seele Gefühl des Erhabnen nennen; das letzte ist Gefühl des Schönen, Wohllust. Sehet daraus entspringt die Haupteintheilung der Musik in harte und weiche Schälle, Töne und Tonarten — und dies zeigt die Analogie des ganzen allgemeinen Gefühls in Körper und Seele, so wie sich in ihm alle Neigungen und Leidenschaften offenbaren.

Wir haben einen brittischen Erfahrungsphilosophen, der diese zwei Gefühle bis tief in unsre Natur und gleichsam auf das Fasergewebe, das unmittelbar die Seele umgibt, verfolgt, und überall das Erhabne auf ein Gefühl

der Anstrengung, das Schöne auf eine sanfte Erschlaffung der Nerven zurückleitet — es ist Burke, der Verf. der philosophischen Untersuchung des Schönen und Erhabnen, den uns Moses bekannt gemacht und Lessing nur zu lange versprochen hat. Ich lasse ihm die Paarung seiner beiden Gefühle mit den Trieben des Selbstgefühls und der gesellschaftlichen Neigungen: ich lasse ihm seine qualitates occultas von Begriffen, die sich aus einem intellektuellern Gesichtspunkte freilich nicht mehr rektificiren lassen: ich lasse ihm Alles, was System ist. Aber die eigentlichen Erfahrungen in ihm sind wirkliche Entdeckungen, wo man bisweilen, wie durch einen innern Schauder, wie durch ein einiges Bewußtseyn Wahrheit fühlt. Es sind Entdeckungen in einer so dunkeln Gegend, die sich gemeinen Augen von fern, wie eine mit Wolken bedeckte Zaubergegend zeigt, und die, da er die Wolke durchschifft, ein blühendes Land wird, eine Insel Madera in ihrer Entdeckung. Nur Schade, daß Burke seine Erfahrungen des allgemeinen Gefühls nicht in ihre dünnere Fäden feinerer und speciellerer Gefühle verfolgen konnte! Schade, daß er nicht Musik und überhaupt nicht künstliche Erfahrung genug besaß, um über diese reflektirten Kräfte dieselben Erfahrungen anzustellen! Schade endlich, daß es fast nicht, ohne ein Quacker von Empfindung zu werden, möglich ist, jede Wucht jedes Eindrucks, jede

Art der Nervenschwingung, jede Mittheilung und Fortpflanzung der Gefühle, die gleichsam von Nerve zu Nerve rauschen, zu schätzen, und die ganze Zusammenblättrung vieler Fibern zu Einer Hauptgattung des Gefühls zu zergliedern. Wie viel neue, feine Erfahrungen würde das geben, deren jede eine Produktion der Wirkung des Schönen, und eine fruchtbare Wahrheit der Aesthetik wäre! Wie viel würden wir auch auf Burken's Wege über das Gehör haben? Jetzt bemerkt er nur meistens die klärern Eigenschaften der Dinge, die sich bemerken, die sich auseinandersetzen lassen: jetzt beschäftigt ihn meistens ein allgemeines Gefühl, ohne die specifischen Arten desselben eigentlich zu ergründen: jetzt endlich sind seine Objekte der Erfahrung nach meistens aus der großen rohen Natur — Dunkelheit und Helle, Macht und Privation, Kleinheit, Größe, Unendlichkeit, Licht und Farbe, Bitterkeit und Geruch, Schall, Laut, Geschrei — das sind jetzt seine liebsten meisten Gegenstände, ohne daß er auf die zubereitetern Nachahmungen der Künste merkte. Aus tiefen, wilden Hainen der Natur hat der Britte also seinen Lorbeer gebrochen: auf steilen Anhöhen hat er ihn erstrebet; die Blumenkränze aus den ebnern Gegenden der verschönerten Natur — — genauere, sorgsamere Deutsche! die warten noch auf ihre Lieblinge, und da hangt auch noch ein Kranz für den Philosophen des Wohllauts!

Burke gestand, daß er nicht Ohr genug hätte, um diesen zu zergliedern, und wagte sich also nicht daran; der Gehörlose folge seinem bescheidnen Beispiele, der empfindende Kenner aber dem Vortritt desselben auf der Hauptbahn, wo er Spur gebrochen — — —

Nach diesen ersten Schritten, die mancherlei Anmuth in den Tönen zu erklären: wäre man nahe dran, um jeder Gefühlsart gleichsam ihre Gegend in der Seele einzumessen, wo sie in dieser oder einer andern Empfindung sich ausbreitet. Da ist der Weg zur Pathetik aller einfachen musikalischen Accente, wie mit gewissen Tönen, und mit gewissen Erregungen des Gehirns auch gewisse Empfindungen der Seele wiederkommen: wie es also gewisse Schälle für gewisse Zustände des Gemüths, und überhaupt eine materielle Seele gebe, deren äußeres Gewebe von Berührungspunkten nicht ganz der Nachforschung verschwände. Welche Aussichten von hieraus in die mancherlei Gränzen und Angränzungen der Leidenschaften, wie der Schälle und Töne! Da sähe man, wie Dryden's Timotheus von Affekt zu Affekt übergeht, aus einem Meer in's andre seinen Alexander stürzt, und mit seinen Tönen, wie mit dem Seil der Ariadne, sich durch alle Labyrinthe der Empfindungen, und durch jede neue kleinere Verirrung jedes Labyrinths durchfindet. Wenn die Natur keinen nähern Weg an die menschliche Seele

wußte, als durch's Ohr vermittelst der Sprache, und keinen nähern Weg an die Leidenschaft, als durch's Ohr mittelst der Schälle, der Töne, der Accente — Muse der Tonkunst, welche Eingebungen sind in deiner Hand, um die Physiologie der menschlichen Seele zu enträthseln.

Es gibt dunkle Stellen in der Geschichte der Völker und des menschlichen Geistes in verschiednen Zeiten, die sich nicht als bloße Geschichte verstehen lassen, die oft unverstanden verlacht werden, und nur durch gewisse psychologische Kenntnisse Licht erhalten können. So ist's mit der Musik der Völker, die ihre Töne an gewisse Ideen, und ihre Accente an gewisse Subjekte festgebunden hatten; die ihren Gesang des Krieges und der Eintracht, ihren Ton des Zorns und der Liebe, ihre Melodien der Weisheit und des Lasters besaßen. In diesen würden wir freilich manche Uebertreibungen finden: Uebertreibungen in den Aegyptern, die jedes solches dünne Band zwischen Ton und Idee zu einem Gesetze machten — Uebertreibungen in den Pythagoräern, die aus solchen Verhältnissen die Welt erklärten — Uebertreibungen in den Platonikern, die politische Romane für den Staat daher schufen — Uebertreibungen in den Auslegern, die bewunderten, übertrieben, und nichts verstanden — Uebertreibungen in den Lesern, die lachen und lachen und nichts verstehen. Wir würden aber in einer pragmatischen Geschichte der Tonkunst, ehe wir urtheilen,

zu verstehen suchen, und vielleicht sagen: siehe da! ein rohes, einfältiges, aber tiefer fühlendes Volk. Wir empfinden nur Schall, da sie das Element des Schalles, den Ton, empfanden.

Wir empfinden nur Schall, da sie Ton empfanden. Der Blindgeborne hat ein ungleich tieferes Gefühl für die ersten Momente des Wohllauts, als der zerstreute Sehende, den tausend äußere Flächenbilder von seinem innern Sinn des Tongefühls abrufen. Jener ist von diesem weggewandt; natürlich und ewig also in der ungestörten Stille, die wir uns in einer Sommernacht erschleichen, um den Wohllaut der Laute oder einer Benda'schen Geige Grund auf zu fühlen. Er, ewig in dieser Stille, so ganz in sein inneres fühlendes Ich versammelt, und ohne Unsinn zu sagen, ganz Ohr — was fühlet der Unzerstreuete nicht in dem mächtigen Wohllaut eines Tons? in der holdseligen Stimme seines Mädchens, die ihm

— — den Himmel öffnet, und in's ganze Herz
Ruh und Vergnügen singt,

berechnet er hier Verhältnisse und Proportionen? Harmonien und Intervalle? O kalt, o elend. Er fühlet vielleicht in einem einfachen Antone unmittelbar, der ihn bis auf den Grund erschüttert und in Entzückung aus sich reißet, Millionenmal mehr, als wir in der bunten Verwirrung eines ganzen Stücks. So die einfachern, inni-

gern, minder zerstreueten Alten. Von Jugend auf an die wahren Accente der Natur gewohnt; von Jugend auf lieber tiefern Eindrücken, als überhinrauschenden Bildern offen, fühlten sie, wo wir, wir in alle Welt Zerstreueten, durch Abstraktionen und tausend andre Dinge am Gefühl Geschwächten, nichts fühlen. Die erste Nerve des Gehörs ist also gleichsam todter: sie hörten Element des Tons, wo wir nur das Aggregat der Töne, Schall, hören.

Sie hörten Ton, da wir nur Schall hören. Völker, die noch näher dem Gesange der Sprache, auch in dieser nicht so wohl dumpfe, verworrene Schälle, als schon einfach gemachte, wohl zu unterscheidende Töne reden, sie länger anhalten, und mit höhern Accenten des Wohllauts bezeichnen: singende Völker von der Art sind natürlich den Elementen des musikalischen Gefühls näher, als andre, die nur schallende Körper von Sylben und Lauten reden. Die Sprach- und Hörwerkzeuge jener sind so, daß, was bei andern nur als dunkles Geräusch, in dem noch alle Töne liegen, ausgesprochen wird, bei ihnen, wie der himmlische Kuß der Venus fünfmal durchläutert ist. Es ist also nicht mehr, wie ein eisener Klang, oder wie das Murmeln einer Glocke, dunkel da, und kaum dem Schalle nach zu verstehen; es ist ein Silberton geworden, der seiner Höhe nach musikalisch zu bestimmen, und seinem Ausdruck nach, süß zu empfinden ist. Das eine Volk spricht

eherne Panzer von Worten; das andre mit feinern Sprachwerkzeugen tönet Silberwellen, die durch feinere Hörorgane zu silbernen Pfeilen geschmiedet, die Seele durch Töne, wie durch einfache Punkte treffen. Da sind's alsdann nicht Metaphern, was wir von dem Sprachgesange der alten Griechen lesen, die gleichsam zween Abmessungen der Sprachtöne mehr hatten, als wir, Harmonik und Rhythmik — keine Metaphern, wenn sie auch im Grundgefühl eines Tons tiefer empfanden als wir. Noch ist die halbsingende Sprache der Italiener mit ihrer Natur zur fühlbaren Tonkunst vereinigt; wie die süßtönende Stimme des weiblichen Geschlechts mit einem feinern Gefühle der Musik. Die Natur selbst hat für solche Völker gearbeitet, und ihnen in einer feinern Himmelsluft feinere Sprach- und Hörwerkzeuge und gleichsam ein natürliches Saitenspiel der Empfindung gewebet. Sie sprechen und hören und fühlen Silbertöne; wo andre rauhere Völker, die nur Schälle reden, auch nur Schälle hören können.

Sie hören nur Schälle, wenn jene Töne hörten, und was Wunder also, daß sie endlich auch ihre Kunst Musik zu hören und zu setzen, zu einer Schallkunst machen? Von Jugend auf daran gewöhnt, gleichsam schwere Massen zu hören, die aus den ungleichartigsten Theilen zusammengesetzt, nur murmeln, nur Getöse geben, das das Ohr nicht reinigen kann, und das also auch nur als

Schall vor die Seele tritt, werden sie auch natürlich in der Musik diese schweren Massen von Tönen lieben. Sie werden sich alle Mühe geben, die Wirkung eines Tons, der ihnen zu schwach dünkt, durch einen andern zu gleicher Zeit zu verstärken, oder vielmehr das zarte Eine Moment seines Wesens harmonisch grausam zu zerstören. Ihre Musik wird Kunst werden, die zehn Töne auf einmal zu fühlen, und also keinen in seiner musikalischen Mutterkraft zu empfinden gibt. Diese Völker werden überaus gründlich in der Harmonie und Tonsetzung, sehr stark in Begleitung und Ausführung, sehr gelehrt in der Wissenschaft ihrer Kunst, starkes Geräusch in der Welt machen, und indem sie sich gewöhnen, Alles auf Einmal zu hören, so weit kommen, daß sie nichts von dem Einen hören, was man nur allein auf Einmal hören mußte. Sie haben es also gut, die Musik, als praktische Kunst zu studiren; mathematisch die Saite zu messen, die sie nicht musikalisch empfanden, die Schwünge zu zählen, deren ersten Anton sie nicht fühlten; die Kunst zum Wunder von Tonwissenschaft, Setzkunst und Fingerwerk zu machen, die für sie kein Wunder der einzelnen Energie seyn konnte. Sie hören nicht Töne, sie hören nur Schälle: sie fühlen nicht Accente, sie denken sich also gothische schwere Harmonieen und gelehrte Verhältnisse.

Wen aber, o Lycidas,
wen seine Mutter unter den göttlichen
Gesängen froher Nachtigallchör' empfing,
wer ihr in sanften Götterfreuden
nächtlich als Schwan sich vom Busen loswand —
Ununterwiesen wird der als Knabe schon
Toneinfalt lieben.

und sie in den unharmonischen Melodien der Nachtigall und aller himmlischen Sänger mitempfinden, und sie in den unharmonischen Accenten aller Leidenschaft der Natur mit jeder neuen holden Biegung und Verschiedenheit, wie eine gleichgestimmte zarte Saite, innig erkennen und sympathetisch wiederholen, und auf ewig in sich einbeben, und mit jedem Momente eines Tons ein fühlbareres Geschöpf werden und

— — froh bestürzt
sich einen Sänger grüßen hören

und ein Monarch unsrer Empfindungen seyn. Fing dieser Sohn der Natur damit an, zween fremde Töne zu Hülfe zu nehmen, um den Hauptton fühlen zu können? Um die himmlische Sängerin, Aedone, zu hören, dachte er sich einen Fundamentalbaß zu ihrem Liede? lernte er innere Macht der Töne, indem er sie in Schälle verwandelte, und mit allen möglichen und unmöglichen zusammenpaßte? fand er die Wunder der Nachahmung und den

Ausdruck des Herzens durch eine Reihe Akkorde und eine Intervallen=Leiter? und wurde Apoll der Zauberer seiner athmenden Farben, indem er Leitern von Farben malte, und sich an solchen Klavieren das Auge übte? und doch war das nur kältere Malerei, noch lange nicht innige lebende Tonkunst. O ihr großen Harmonisten! so ist auch Schall kein Ton und eine Schall= keine Tonkunst.

8.

Schall ist kein Ton, sondern ein Aggregat von Tönen, ein Bund Silberpfeile. Diese müssen, es sey auf welche Weise, gesondert; die Luft enger eingeschlossen, die Saite fester gespannt werden, bis unter allen sich ein Ton fixirt. Der ist alsdann ein Pfeil aus dem großen Bunde, was Körper war, ist die feinste Linie der Berührung geworden: dann ist er musikalisch. Ich mache eine Anwendung, um hieraus die große Innigkeit des Gehörs zu erklären. Das grobe Gefühl hat die Natur gleichsam zum Zaune unsres körperlichen Daseyns gemacht: es ist auf die Oberfläche unsrer Existenz, wie ein zartes Wachs ausgegossen; die andern Sinne nähern sich zwar mehr einem Innern, noch aber empfinde ich im Organon selbst. Das Bild des Auges ist mir zwar in der Seele; aber der Ge=

genstand des Bildes schwebt mir doch außer mir klar vor. Das Ohr ist der Seele am nächsten — eben weil es ein inneres Gefühl ist. Der Schall, als Körper betrachtet, berührt nur die äußerlichen Organe des Gehörs, wo dies noch äußerliches allgemeines Gefühl ist. Der bereitete einfache Ton, die mathematische Linie des Schalles gleichsam, er allein wirkt auf die feine Nerve des Gehörs, die die Nachbarin des Geistes ist, und wie innig also? Die Werkzeuge, die die Natur unmittelbar in ihrer Hütte braucht, sind die feinsten, und das Gewebe, das so nahe um sie ist, das empfindsamste. Es verhält sich zum äußern Gefühle, wie die Linie zum Körper, da sich das innerliche Gefühl des Auges zum äußern nur wie Fläche zum Körper zu verhalten scheinet.

Daher also der große unvergleichbare Unterschied zwischen Schall und empfindsamen Tone: jener wirkt nur auf's Gehör, als ein äußeres Gefühl; dieser durch's innere Gefühl auf die Seele. Das sanfte Rauschen, das ich in Gleim's Liede an Kleist so lebendig fühle

Freund, welch ein liebliches Geschwätze
hier dieser Quelle! laß dich nieder!
So schwätzete des Tejer's Quelle,
wenn er im Schatten seines Baumes
den Rausch der Blätter und die Lispel
des Zephyrs hörte —

dies körperlich sanfte Gefühl ist völlig von andrer Art, als ein einziger geistiger Ton, auf den er uns im Verfolg eben so lebendig einladet:

— laß dich nieder
und sitze neben mir und höre
die Muse meines Tejer's, höre
die Harmonien seiner Leier,
und sieh den Bacchus und den Amor
ihm horchen: sieh den offnen Busen
Cytheren's wallen: sieh die Nymphen
der Brunnen ihre Wasserkrüge
verlassen und zu dieser Quelle
herfliegen, alle schon im Fluge
dem Sänger horchend — alle wollen
ihn hören u. s. w.

Ein Ton dieses Gesanges und das vorige Gelispel trifft es einerlei Ort des Gehörs? So wenig als der Donnerschlag, der mich bis auf den Grund erschüttert und mein Gehör zerreißt, dasselbe Ding, was der einzige widrige Ton ist, der auch auf den Grund erschüttert, und das Gehör zu zerreißen drohet. — —

Mit eben dem erklärt sich die Macht des Gehörs vor andern Sinnen. Das Auge, die äußere Wache der Seele, bleibt immer ein kalter Beobachter; es sieht viele Gegenstände, klar, deutlich, aber kalt und wie von Au-

ßen. Das Gefühl, ein starker und gründlicher Naturforscher unter den Sinnen, gibt die richtigsten, gewissesten und gleichsam vollständigsten Ideen: es ist sehr mächtig, um die Leidenschaft zu erregen und mit dieser vereint, übertrieben; immer aber bleibt noch sein Gefühl außen. Die Einbildungskraft muß sich gleichsam an die Stelle des Gefühls setzen, um es redend zu machen; mit aller ihrer Macht kann sie es nicht in ihren Sitz ziehen. Das Gehör allein ist der innigste, der tiefste der Sinne. Nicht so deutlich, wie das Auge, ist es auch nicht so kalt: nicht so gründlich, wie das Gefühl, ist es auch nicht so grob; aber es ist so der Empfindung am nächsten, wie das Auge den Ideen und das Gefühl der Einbildungskraft. Die Natur selbst hat diese Nahheit bestätigt, da sie keinen Weg zur Seele besser wußte, als durch Ohr und — Sprache.

Hier wäre ein großes Feld für den pragmatischen Geschichtschreiber der Tonkunst, sich auf die Künste einzulassen, wodurch einige alte Völker diese so geistige Kunst noch geistiger zu machen, und der Seele tief einzuverleiben suchten. Man weiß alle die Wirkungen, die sie ihr auf Denkart und Bildung der Seele in Erziehung der Jugend, auf Sitten des Volks in der Politik, auf Berichtigung und Stillung des Gemüths in der Weltweisheit zuschrieben. Dem Lehrer der Aesthetik des Gehörs würden diese historischen Data manche Erscheinungen geben,

die mich hier nur ableiten; aber welche poetische Einkleidung, wenn sie die Innigkeit der Musik überhaupt andeuten wollten? Der innerliche Schauder, das allmächtige Gefühl, was sie ergriff, war ihnen unerklärlich; nichts, was so innig und tief auf sie wirken könnte, kannten sie in der ganzen Natur sichtbarer Wesen: Geister also, glaubten sie, Geister des Himmels und der Erde, hätten sich durch die Ketten der Musik herbeigezogen, aus Sphären und Grüften gestürzt; schwebten um sie; zwar unsichtbar, aber um so empfindlicher: man fühle ihre Gegenwart und das wäre der innere Schauder, das tiefe Gefühl, was sie bei Tönen ergriffe! — — — Hier wünsche ich dem Philosophen des Wohllauts die magische Macht, alle diese Zaubergesichte von der Innigkeit der Musik in wahre Erscheinungen verwandeln zu können: und wenn er die Kraft einzelner Accente und Leidenschaften und Töne und Musikelemente erforschet hat, kann er's!

Auch das Aggregat harmonischer Töne ist noch Schall, wiewohl es der regelmäßigste Schall ist, und Harmonie kann also so wenig Grundbegriff der Musik seyn, als Zusammensetzung das Wesen des Körpers. Der Akkord besteht aus dreien Tönen, die, da sie harmonisch sind, sich leichter zusammen hören lassen, als andre; die eben durch dies Zusammenhören einen Begriff von Proportion, und also Vergnü-

gen erregen; kann dies Vergnügen aber Grundvergnügen der Musik seyn? Es ist das Resultat einer Komposition, und also ein trockner Begriff des Geistes; die drei Töne, die sich zusammen hören lassen, sind nur in ihren einzelnen Momenten wesentlich; die Zusammensetzung selbst ist nichts als ein Zustand — was will dieser erklären? Wäre die Rameau'sche Erfahrung also auch an sich so wahr, als sie jetzt schon vielleicht an sich scheinbare Unwahrheit ist, für den Philosophen des Wohllauts ist sie eine trockne, einseitige, unfruchtbare Erfahrung. Akkord ist nur Schall, und alle Harmonieen von Akkorden nur Schälle; Schall ist nur Zusammensetzung, aus der also nichts weiter, als wieder Zusammensetzung und das Abstraktum derselben, Verhältniß folgt. Schüler des Wohllauts, weißest du damit auch das kleinste Etwas vom innerlichen Moment eines Tones? Etwas von einer Kraft eines einzelnen Accents auf die Seele? Etwas von einer Folge dieses Accents mit andern, nach welcher sich seine Kraft fortsetzet und verstärkt? Etwas von allen Folgen aller Accente nach ihren verschiednen Empfindungssprachen? und Bewegungen und Unregelmäßigkeiten und Unebenmaaßen? Etwas vom ganzen Ausdruck der Musik? Nichts! du weißt nur von einer Zusammensetzung vieler Töne zu Einem Schalle, wo auf gewisse Art jeder einzelne Ton seinem Momente der Wirkung nach erstirbt, und an sich nichts

ist; wo aus einer Vermischung aller zu Einem eine von Allen Einzelnen verschiedne Sensation entstehet, die schön und verhältnißmäßig für den Geist, aber grob und kalt für das Ohr ist. Du weißt nur von einer todten Zusammensetzung, in der du es selbst nicht erklären und vielleicht auch mit der Zeit nicht fühlen kannst, was die bloße Umkehrung der Akkorde schon für große Veränderung in der Wirkung gebe, und wie wirksamer also jeder Mutterton wäre, wenn er in seiner zarten Kraft nicht vom regelmäßigen Geräusch erstickt würde. Du weißt nur von einer todten Regelmäßigkeit, aus der du dir keine andre als eine todte Folge todter Regelmäßigkeiten erträumen kannst — du hörst nur Schall, nicht Ton: du denkest dir Verhältniß, weil du Tonwollust nicht mehr fühlest.

Wo ist ein andrer fühlbarer Jüngling, der Töne als solche empfinden kann: er kann der Philosoph in der Aesthetik dieses Sinnes werden. Erst lauter einfache, wirksame Momente der Musik, einzelne Tonaccente der Leidenschaft — das ist das Erste, was er fühlt und sammlet, und das wird eine musikalische Monadologie, eine Philosophie ihrer Elemente. Dann verbindet er sie durch das Band der Folge, in ihrer Annehmlichkeit auf's Ohr, in ihrer Wirksamkeit auf die Seele: das wird Melodie, und sie in ihrem weiten Inbegriff ist das große Hauptfeld seiner Bemerkungen. Harmonielehre, als

solche, wie die Neuern das Wort brauchen, ist für seine Aesthetik nur das, was Logik im Poeten ist; welcher Thor wird sie in ihm, dem Hauptzwecke nach, suchen wollen? —— Man siehet aus meiner Eintheilung, daß wir die Wissenschaft noch schwerlich haben, die ich suche; da die Lehre der Harmonie, insonderheit uns nordischen Völkern Lieblings- und fast einziger Gegenstand der Theorie dieser Kunst ist — schön für den mathematischen und praktischen Theil derselben, aber für ihre Aesthetik nichts, als vielleicht Verführung zu falschen und todten Verhältnißsystemen, unter denen das Wesen der Kunst verschwindet. Wenn Ton nicht Schall ist: so ist Ton- und nicht Schalllehre, Melodie und nicht Harmonie der Haupttheil der ästhetischen Musik.

Ich kann nicht Regeln geben; ich gebe eine Geschichte einzelner Erfahrungen. Musik ist dem Menschen, als Sprache, freilich nicht so natürlich, als den Vögeln ihr Gesang: das zeigen seine ersten Bedürfnisse, seine Sprachwerkzeuge diese Bedürfnisse auszudrücken, seine Analogie mit andern unmusikalischen Thieren, und die Geschichte aller Völker. Wenn die ersten Bedürfnisse schmerzhafte Empfindungen sind: so ist die erste Sprache ein Geschrei unartikulirter Töne; und wenn die Befriedigung dieser Bedürfnisse Freude gebiert: so ist die Sprache derselben eben sowohl Sprache der Empfindung, unartikulirte Töne.

Beide erschallen hoch, stark, dringen zum Ohr und zur Seele, werden mächtige Accente der Empfindungen — sie sind die erste Basis der Sprache. Und wenn nun bewiesen werden kann, daß die Menschen nicht anders, als durch den Weg der Sprache auf die Tonkunst gekommen sind: so folgt eben damit, daß Accente einzelner Machttöne Ursprung der Musik gewesen.

Die Menschen also formten sich eine Sprache, die nur noch eine Folge rauher, hoher, starker, langangehaltener Accente war, sofern sich mit diesen Bedürfnisse, Gefühle und sinnliche Ideen ausdrücken ließen — eben hieraus, sieht ein Jeder leicht, wird roher Gesang: denn wie ist anders Gesang und sprechende Stimme unterschieden, als daß jener nicht sowohl vermischte Schälle, als bestimmtere, länger angehaltene Töne, Accente der Empfindung gibt? Man sang also, indem man sprach; aber der Sprachgesang war nicht Musik der Vögel. Er hatte nichts minder, als annehmliche Töne; da diese vielmehr mit den ersten noch ungebrauchten Sprachwerkzeugen hart und schwer gebildet, insonderheit in nordischen Gegenden sich stark und unsanft hervorarbeiten mußten. Er hatte nichts minder, als eine annehmliche Folge dieser Töne; da sie vom Bedürfnisse und dem regellosen, heftigen Affekt hervorgestoßen, nur Herz und Seele durchbohren und erschüttern; nicht aber dem Ohre schmeicheln wollten. Soll also die Musik

der Vögel erster Begriff der Tonkunst in der Natur: sollen dieser ihre Grundeigenschaften süße Töne und harmonische Folgen blos für das Ohr seyn: so war dies keine Musik, so war's ein bloßes Sprachgeschrei.

Wie aber, wäre jener Begriff denn der erste in der Natur? singt wohl ein einziger Vogel blos des Physisch-annehmlichen seiner Töne wegen; es sey für sich, oder für andere Geschöpfe? Singt die Nachtigall, durch bloße Töne und Tonfolgen ihr oder ein fremdes Ohr zu ergötzen? Nein! ihr Gesang ist Sprache, Sprache der Leidenschaft und der Bedürfnisse; so wie dem Löwen sein Gebrüll und dem Wolfe sein Geheul und dem Menschen sein erster rauher Sprachgesang. Laß diesen also auch zwischen dem Geheul des Wolfes und dem Gesange des Vogels in der Mitte stehen — er hat mit beiden das gemein, daß er nicht singen, daß er sprechen will, wie Vogel, Wolf und Löwe in seiner Art.

Aber das Menschengeschlecht hat in seiner ganzen Gestalt der Succession eine andere Beschaffenheit und gleichsam eine Ausmessung mehr, als Vogel, Wolf und Löwe. Jedem derselben ist seine Sprache Instinkt der Natur, und Kunsttrieb, der sich bald entwickelt und den er mit sich in's Grab nimmt; das Menschengeschlecht hängt in der Reihe seiner Individuen zusammen; also auch in allen Erfindungen einzelner Individuen zusammen; also auch in

der Sprache. Sie erbt sich fort: sie wird von Glied zu Glied gelernt, weiter fortgetragen, immer verändert, und also oft verbessert, oft verschlimmert: sie geht fort und bleibt ewig, wie das Vorrecht der Menschen, die Vernunft. Wir wollen also so viel Zeiten annehmen, als nöthig ist, um diesem rohen Sprachgesange so viel Vollkommenheit zu geben, daß eine Gattung des menschlichen Geschlechts nach ihrem Gesichtspunkt sie für Ideal halte. So ist also ein feinerer Gesang wohlklingenderer Töne und Tonfolgen geworden; in welchem aber noch immer Gedanke, Empfindung, Bedürfniß zu bezeichnen, das Wesen, und Ton als Ton, Tonfolge als Tonfolge, nur immer noch untergeordnetes Nebenaugenmerk ist. Der Gesang ist noch immer Sprache. Diese müssen die Menschen erst, sie müssen Gedanke, Empfindung, Bedürfniß zu bezeichnen, einige Augenblicke vergessen, um Ton als Ton und Tonfolge als solche zu kultiviren; von dem Augenblick an wäre der Schritt gethan zur Tonkunst.

Nun ist nichts in der Welt unnatürlicher und dem Fortgange des menschlichen Geistes widersprechender, diesen ersten Schritt von der Nachahmung der Vögel u. s. w. abzuleiten. Wollte der Mensch diesen nacheifern: so fand er natürlich seine Sprachwerkzeuge ungeschickt, um die Töne in der Annehmlichkeit für's Ohr zu geben; die Nachahmung selbst ward ihm also beschwerlich und nicht befriedigend. Je mehr wir ihm Gefühl an dem An=

nehmlichen der Vögeltöne beilegen; desto mehr mußte er das Unannehmliche seiner Stimme fühlen; desto weniger wird der Ursprung der Musik als solcher Nachahmung begreiflich. Und über dem, was hört wohl der ungebildete Mensch in dem Gesange der Nachtigall, was für ihn war? hört er die Accente der Leidenschaft in ihr, die die Nachtigall selbst fühlet; die nur ihr Gatte sympathetisch höret? Verstehet er also das Band ihrer Töne, was in jeder Biegung und Lenkung, in Höhe und Tiefe, in Stärke und Schwäche blos von Leidenschaft und Empfindung gezogen wird? Nein! und was kann er also nachahmen? blos das äußerlich Wohlklingende der Stimmen als solcher, die Reinigkeit, Klarheit, Festigkeit, Höhe, Zartheit, Geschwindigkeit ihrer Töne, und kann er die? muß nicht jede dieser Eigenschaften ihn beschämen, und so lange er nicht Nachtigall werden kann, von der Nachahmung abschrecken?

Daß eine so kalte, kindische Nachpfeifung des Vogelgesanges nicht der Ursprung der Musik gewesen, zeigt der älteste Charakter derselben und die ganze Gestalt des damaligen Menschengeschlechts. Leidenschaft und Empfindung waren die ersten Vollkommenheiten, die man ihr gab, die die Denkart der Menschen forderte und liebte; auf die aber die Nachpfeifung des Vogels allein wohl nicht unmittelbar führen konnte. Wer kennt den wahren

innern Ausdruck des Vogels? wer hört in ihm viel mehr als das Physisch-wohlklingende seiner Töne? Dies also müßte natürlich, wenn Vogelnachahmung die erste Musik gewesen wäre, auch der zuerst ausgebildete Theil gewesen seyn, und Ausdruck menschlicher Leidenschaft in ihr, eben der letzte. Nach allen Nachrichten und Zeugnissen von der ältesten Musik war's verkehrt. Der mechanisch vollkommenste Theil, Läufe, Gänge, Wohlklänge, Künstlichkeiten für's Ohr war eben das, wovon man nichts, oder nur sehr spät wußte; im Ausdruck der Leidenschaft, in den unregelmäßigen, kühnen, gewaltsamen Accenten der Empfindung war man frühe bis zum Unnachahmlichen und bis zum Wunderbaren stark. Lernte man aber ein Jota davon von den Vögeln? vielmehr daß diese auf ewig davon abgeführt hätten! Menschen eines spätern ganz veränderten Geschlechts! nehmet das Gefühl eurer Urväter zurück und ihr werdet eine weit nähere, natürlichere Quelle der Musik finden, die singende Sprache. Was war's, das man mit der ersten Musik ausdrücken wollte? Leidenschaft, Empfindung: und diese fand sich nicht in den für die Menschen todten Vogelgesängen, sondern in den singenden Tönen seiner Zunge. Da lagen schon Accente jeder Leidenschaft, Modulationen jedes Affekts, die man so mächtig fühlte, an die Ohr, Zunge und Seele von Jugend auf gewohnt war; die es also leicht wurde nur

etwas mehr zu erheben, zu ordnen, zu moduliren, zu verstärken — und es ward eine Wundermusik aller Affekte, eine neue Zaubersprache der Empfindung. Hier fand der erste begeisterte Tonkünstler tausendfachen Ausdruck aller Leidenschaften, den die menschliche Zunge in Jahrhunderten vielleicht hatte hervorbringen, den die menschliche Seele in Jahrhunderten hatte empfinden können: den tausendfachen Ausdruck, der ihm und seinen Brüdern, von Jugend auf, eigen, natürlich und geläufig war; der ihm von selbst mit jeder Leidenschaft in die Brust und auf die Zunge trat; den Andere eben so natürlich und stark verstanden — allen den Ausdruck fand er in tausend Accenten, Tönen, Rhythmen, Modulationen in der Sprache vor sich; sollte er ihn nicht brauchen? Und etwas verschönert also — was war da, als die erste Tonkunst?

Aus der Sprache ging sie also aus, und da jene, wie es genug gezeigt ist, im ersten Anfange nichts als natürliche Poesie war, so waren Poesie und Musik auch unzertrennliche Schwestern. Diese diente jener, jene gab dieser Ausdruck, Leben, Empfindung, und beide zusammen brachten also die Wirkungen hervor, die uns in der alten Geschichte so fabelhaft dünken, und keine Fabeln sind. Diese Musik der Alten war nichts, was unsre ist: sie war lebende tönendere Sprache. Ihre Hauptheile also Rhythmik, Metrik, Poetik, Harmonik, wie sie

dazumal waren, finden bei der unsern durchaus nicht statt und von manchen haben wir kaum bestimmte Begriffe. Jene war Vokalmusik im höchsten edelsten Verstande; die Instrumentalmusik ward später, nur nach und nach erfunden; und ist bei den Alten vielleicht nie so ganz gewesen, wie sie wir jetzt haben. Wie viel läßt sich auf die Geschichte der Musik und Poesie hieraus erklären! Die große Bestimmtheit der Prosodie, der vortreffliche Wohlklang, die affektvolle und auch im Ton unterstützte Sprache der Dichtkunst: auf der andern Seite die Geschichte ihrer Instrumentalerfinder, die Theile ihrer Musik, ihre Sonderbarkeit von der unsern, ihre Anwendung, ihre Wirkungen, ihre Achtung — Alles erkläret sich aus einem Prinzipium, das man nur zu sehr verkennet, und dessen Folgen also natürlich eben so sehr befremden müssen.

So wie die Wiederherstellung der bildenden Künste: so ist auch die Wiedergeburt der Musik in Italien diesem ersten Ursprunge analogisch. Nachdem die Scene alle Jahrhunderte der Barbarei durch in bloße Deklamation ausgeartet war: so war der erste Versuch des Melodrams vom Ende des fünfzehnten bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts noch ganz melodische Poesie. Man sang Gedichte, Tragödien und Pastorale, von einem Ende zum andern; nur die Poesie und die Sprache herrschte. Das

war erst eine ganz neue späte Schöpfung, die die Musik zur Hauptkunst machte, in inartikulirten Tönen den Ausdruck der Leidenschaft suchte, den voraus nur die artikulirten Gestalten der Sprache gehabt hatten, und sich bemühte, der Musik als solcher, die ganze pitoreske Haltung zu geben, die sie voraus als dienende Kunst nicht hatte haben können. Natürlich waren es Instrumentaltonkünstler, die diese Schöpfung vornahmen; durch welche die Sprache und die Musik so ganz verändert sind — jene, indem sie dadurch sich dem Pfade nahete, prosaisch, philosophisch und unpoetischer zu werden; diese, indem sie sich als Hauptkunst mehr zur Harmonie ausbildete. Daher alle neue Veränderung unsrer Welt. So wie die neuere Musik aller Völker in Europa sich aus Italien ableitet; so haben auch alle diese die unpoetische Musik angenommen, und jede auf ihre Art verändert. Die kältern gründlichen Deutschen haben sie zur Wissenschaft erhoben, und die Harmonie, im neuern Verstande, zu einer Höhe gebracht, daß ich mir kaum in einer Wissenschaft zwei entgegengesetztere Ende, als griechische und neuere nordische Musik denken kann. — —

Bei der griechischen Musik war harmonisch wissenschaftliche Kunst nichts; und lebendiger Ausdruck alles. Aus der Sprache der Leidenschaft geboren, blieb sie dieser ewig getreu: eine sehr einfache Melodie; eine für uns un-

ausstehliche Einförmigkeit in dem, was blos Kunst der Verhältnisse und Gelehrsamkeit heißt: vielleicht sehr unregelmäßige und kühne Gänge — auf der andern Seite aber, starke Accente, sehr reiche und feine Verschiedenheit der Tonarten, große Abwechselungen der Modulation — das waren die Eigenschaften jener Musik der Leidenschaften, wie die unsre eine Tonkunst der Verhältnisse, und der Vernunft ist. Wie sich die griechische zur französischen Sprache verhält: so mag sich auch die Tonkunst beider Völker verhalten, wenn man von Musik der Alten so gute Begriffe hätte, als von ihrer Sprache. Der Rangstreit höre also endlich auf: denn Welt, Zeit, Menschengeschlecht, Ohr, Sprache und Musik haben sich geändert; man fange an kalt zu untersuchen.

Nun wäre es vielleicht zu deutsch gelobt, wenn man deutsche Musik zum Ideal der Untersuchung empföhle, das am meisten Melodie mit Harmonie verbände. Da wir, so wie in unsern Theorien, so auch in Praxis weit mehr zu dieser und zu kalten künstlichen Verhältnissen hinhangen: so habe der Aesthetiker gleichsam kein Vaterland; wo er musikalische Energie und Melodie finde, in Italien und in Griechenland, und selbst im widersinnigen China sey er zu Hause. Und da dies empfindungsreiche Wesen der Musik von jeher so nahe an der Sprache gewesen: so ist hier die musikalische Poesie, über die wir kaum

einen Versuch der Theorie, wohl aber mehr praktische Muster haben, der große Vorhof zur Pforte der allgemeinen musikalischen Aesthetik.

9.

Die Tanzkunst der Alten ist nichts, als ihre sichtbar gemachte Musik; indem wir also Eine erklären, beschreiben wir die andre. Ihre Tonkunst war Sprache der Leidenschaft; das auch ihre Tanzkunst: jene drückte die Energie derselben in der Folge von Tönen aus, wie diese von Bewegungen: in jener war das bloße Verhältniß zwischen Tönen so eine fremde Sache, wie in dieser zwischen Linien der Bewegung. Da ist die ganze Geschichte und Genesis der alten und neuen Tanzkunst.

Sie ist eine sichtbar gemachte Musik: denn wie Leidenschaften ihre Töne haben: so haben sie auch durch den Ausdruck der Natur ihre Geberden und Bewegungen — jene sind das für's Ohr, was diese für's Auge sind: sie sind unzertrennlich und weiterer Rangstreit ist unnütz. Wenn der Mensch der Natur also Accente der Empfindungen aus dem Innersten seiner Brust stößt: so zeigen sich auch die Mienen derselben in Gesicht und seinem ganzen Körper. Alles ist so vereint, daß man nach einer alten

Erfahrung in einen gewissen, selbst gewaltsamen Ton der Seele kommt, wenn man sich in die Geberden desselben körperlich setzt; und daß, wenn man gewisse Geberden auch in der nachahmenden Kunst sieht, kein Ausdruck geläufiger ist, als der: ich höre ihn das und das sagen! seine Miene ist so redend, daß — — — die Kunst der Geberden ist sichtbare Sprache.

Sie ist sichtbare Musik, noch auf eine zweite Art; in der Zeit und Modulation der Bewegung selbst. Jede Leidenschaft hat diese: die traurige steigt langsam herunter; die freudige schnell hinauf: die jauchzende wirbelt und springt: die unruhige bebt, schwankt und taumelt. Daher der Rhythmus der Sprache, von da aus der Musik, von da aus der Tanzkunst. Was Poesie in Worten zum Ausdruck der Töne war, das ist diese durch Geberde und Bewegung: und das Lob auf die Malerei, daß sie eine stumme Dichtkunst sey, das galt unendlich mehr von ihr. Wer wollte an ein Farbenklavier denken: da sie lebendige Musik, und noch mehr ein vereinter Ausdruck aller Künste des Schönen ist. Von der Bildhauerkunst entlehnt sie schöne Körper: von der Malerei schöne Stellungen: von der Musik innigen Ausdruck und Modulation; zu Allem thut sie lebendige Natur und Bewegung hinzu — sie ist eine Vereinigung alles Schönen, als Kunst, wie es die Poesie als Wissen=

schaft ist, lebendige Bildhauerei, Malerei, Musik und Alles zusammengenommen, stumme Poesie.

Wir haben sie also auch nicht mehr, so wenig wir die Musik der Alten haben. Wie diese nicht mehr eine unmittelbare Dienerin der Leidenschaft: sondern eine prächtige eigenmächtige Kunst geworden: so auch jene. Sie zirkelt so in künstlichen Linien der Bewegung und Stellungen, wie die neuere Tonkunst in Tönen und Akkorden — beide Veränderungen sind unzertrennlich. Ein Reisender unsres Jahrhunderts hat sich die Mühe gegeben, die Reste der griechischen Tänze so in diesem Vaterlande des Schönen aufzusuchen, wie zehn vor ihm die Reste der bildenden Kunst. Ich weiß nicht, ob sein Werk schon erschienen ist: es wird aber gewiß viel Licht auf ihre alte Sitten, ihren ganzen Charakter, viele Stellen ihrer Schriftsteller und endlich auf die Theorie einer Kunst werfen, die wir nur durch ausschweifende Lobeserhebungen kennen. — Und wer, wenn er sie sähe, könnte dann auch kalte Beschreibungen von ihr geben! Lucian's Stück über sie ist mit dem Feuer einer lebendigen Gegenwart geschrieben: Plutarch's Nachrichten sind bestimmter; indessen kann Cahusac zeigen, daß sich noch immer über sie keine Geschichte schreiben lasse, wenn man kein Grieche zu werden wisse. Da man in den neuern Zeiten so viel Analogie wischen den alten Aegyptern und den altväterischen

Chinesen entdeckt hat: so müssen uns die Sitten dieses Volks überhaupt, und so auch seine Tänze, einiges Licht auf die ägyptische Kunst geben, und aus dieser wären vielleicht die schönere Eigenheiten der alten Griechen begreiflich, wo diese für uns ausgestorben sind.

Noverre hat die Tanzkunst der Leidenschaften wieder aufwecken wollen; zu Wundern ihres Ursprungs aber wird sie sich dann erst und von selbst wieder erwecken, wenn nach einem barbarischen Zeitalter, zu dem wir vielleicht hineilen, sich die menschliche Natur wieder erneuert, und ihre unverhüllteren Leidenschaften durch Ton und Geberde, durch Sprache und Bewegung so sprechen wird, wie zu Anfange. Dann wird sich bei diesem erneuerten Weltjahr die Poesie und Musik und jede schöne Kunst der Empfindung neu emporheben: das Genie wird sich begeistern und neu aufleben, da uns blos der kalte todte Geschmack übrig geblieben ist. Jetzt muß die große Phantasie eines Wieland's, die in den Umarmungen der Platone und Luciane gesäugt, in seinem Agathon auch die Tanzkunst der Griechen wieder erwecken wollen; blos dichten; und der Aesthetiker überhaupt muß rathen, wenn er sie erforschen will: alsdann wird er sie sehen, und die Philosophie des Schönen an ihr, als am Versammlungspunkte der Künste vollenden: Ungern indessen vermißte ich's, daß Sonnenfels in seiner Dramaturgie, die so

ein Werk des feinsten Geschmacks, als die Lessing'sche des philosophischen und dramatischen Genie's ist, daß er sage ich, der auch im Ausdruck seiner Schreibart alle Wendungen und Grazien dieser Kunst besitzet, sein Versprechen in Absicht ihrer schuldig geblieben, — da er doch an einem Orte ihrer Gegenwart lebt.

Von zwo Künsten habe ich nicht geredet, die man auch unter die Künste des Schönen rechnet, Bau- und Gartenkunst. Ein Blick auf sie zeigt, daß sie eigentlich nicht Hauptquellen eines neuen Schönen, sondern nur verschönerte mechanische Künste sind, und also auch keinen eignen neuen Sinn vor sich haben können. Sie sind nur angenommene Kinder des Auges: dieses, von Schönheit in der Natur und der Kunst trunken, verschönerte, was es verschönern konnte, und welch ein würdiger Gegenstand waren da Gebäude! Baukunst also ein Pflegekind andrer Künste, besitzet gewisse abstrahirte Eigenschaften des Schönen, die in keiner andern so deutlich und einfach, als in ihr erscheinen, und in diesem Betracht ist sie vom Philosophen der Schönheit sehr zu studiren. Da sie an sich selbst mechanische Kunst ist, nur mit Begriffen des Schönen überkleidet: so ist sie auch mit ihren Ideen der sichern Wahrheit am nächsten, und in

den Charakteren der Schönheit, die sie ursprünglich liefert, gleichsam ein Muster der Festigkeit und Einfalt für andere. Ich rathe also dem Untersucher des Schönen mit ihr anzufangen: der erste Eindruck, den sie ihm gibt, mit ihrer erhabnen Größe, mit ihrer genauen Regelmäßigkeit, mit ihrer edeln Ordnung, sey ihm gleichsam bildende Logik und Mathematik auf seine weitere Reise.

Vielleicht hat auch keine Kunst das Glück, in der Theorie so häufig von Meistern in ihr selbst bearbeitet zu seyn, als die Baukunst. Von Vitruv und noch mehr von den Zeiten des neuerschaffenen Schönen an, was für große Namen stehen nicht vor Lehrbüchern der Architektur; die wir in Malerei und Bildhauerkunst wenigstens nicht in solcher Anzahl haben. Die größesten Baumeister, insonderheit Italiens, haben gebauet und geschrieben, und auf beide Art die Nachwelt unterrichtet, und die großen Ideen ihrer Seele, so wie in ihren Werken, so in ihren Schriften verewigt.

Daher dünken mir die Theorien dieser Kunst einen Vorzug zu haben, den ich der ganzen Theorie aller Künste wünschte, nehmlich eine edle Simplicität auch in Styl und Ausdruck. Weil Baumeister sie schrieben, die gewohnt waren, ihren Werken aus Stein eine veste, ewige Sicherheit, und auch im Schmuck edle Einfalt zu geben; so brachten sie diese oft bis zum stillen Anstaunen auch in

ihre Werke der Unterweisung. So sind auch die Schriften Winkelmann's, im Einzeln der Gedanken, wie Bildsäulen und im Ganzen des Plans und der Schreibart, wie ein Gebäude gebildet.

Wäre es, aller dieser Ursachen wegen, nicht besser, auch in der Seele der Jugend lieber einige ersten Ideen des Schönen, aus Betrachtung dieser Kunst zu schöpfen, in der sie sich so groß und sicher und einfach offenbaren, als aus mancher andern verworrenern Poetik und Rhetorik? Wäre es nicht wenigstens gut, sie nicht so aus dem Cirkel der schönen Erziehung auszuschließen? — Doch ich sorge für die Jugend: wäre es nicht wenigstens nothwendig, daß ein Theorist der schönen Künste, welch ein großer Name! erst ein Gebäude durchstudirt hätte, ehe er sich an die Ideen der Größe und Erhabenheit, Einheit und Mannigfaltigkeit, der Einfalt und Wohlordnung wagt? Unser Riedel hat diese abgehandelt, als hätte er nie ein Gebäude gesehen, und unser Klotz, der überall weiß, wo es fehlt, weiß auch von der Winkelmann'schen Schrift über die Baukunst der Alten, daß „sie noch starke Vermehrung leide!" Als ob, wer das Winkelmannische Werk auch nur gesehen, in ihm ein Bausystem verlangen könnte? und als ob ein so hingesagtes Verlangen, das hundert

Kluge nicht befriedigen würden, nicht die ganze Blöße eines solchen Mannes zeige. — —

Die Gartenkunst kann den wenigsten Beitrag zum allgemeinen Schönen liefern: hier sind die Gedanken eines neuen französischen Autors, der sie mit der Baukunst vergleicht, im Auszuge: „Die Aussicht auf einen großen und „schönen Garten gibt uns ein sehr ähnliches Vergnügen, „als die Ansicht eines großen und regelmäßigen Gebäudes. „In beiden bewundern wir Proportion und Symmetrie, „die uns gleichsam das Mittel erleichtern, die Sammlung „von Ideen, die wir uns hiemit erwarben, in unser Gedächtniß einzuordnen. Der Garten gefällt uns noch durch „seine Massen des Grünen — eine Farbe, die immer dem „Auge gefällt, die uns an die Versprechungen des Frühlings erinnert und uns in der Hitze Kühle und Schatten ankündigt. Der Garten gibt uns auch eine vortheilhafte Idee von dem Menschen, der so über die Natur „walten konnte — — — doch das letzte weniger und „unvollkommener, als es die Baukunst, selbst die unvollkommenste Baukunst gibt. Hier erregt zuerst die Masse „der Gebäude unsere Bewunderung. Sie hält das Gesicht in einer starken Spannung, und die Sensation verstärkt sich, weil sie anhaltend ist, ohne Einmischung frem-

„der Sensationen. Die ägyptischen Pyramiden ziehen die „Augen des Wanderers auf sich und flößen ihm eine Art „religiöser Ehrerbietung ein. Wenn er sie lange mit un„unterbrochener Empfindung betrachtet hat, sagt er zu sich „selbst: „„Und das hat der Mensch gemacht!““ und setzt „gleich hinzu: „„und das wird ewig dauern!““ Die gothischen „Gebäude imponiren durch ihre Masse und Leichtigkeit, „die mit der größten Kühnheit verbunden ist. Sie geben „dem Geist finstere Ideen; aber diese finstere Ideen gefal„len. Die Vielheit ihrer Zierathen und ihrer Propor„tionen geben mehr eine Folge von Sensationen, als eine „fortdauernde Sensation, und dadurch benimmt sie der „Macht des Eindrucks. Die regelmäßige Architektur eines „Gebäudes frappirt anfänglich durch die Ausbreitung, durch „eine Folge von Zierathen einerlei Art, durch eine Art „von Einförmigkeit, die im Auge dieselbe Vibrationen ver„vielfältigt. Sie erinnert an die Macht und Genie des „Menschen: sie vereinigt, wie die gothische, Leichtigkeit „und Kühnheit: sie zeigt glatte Oberflächen und Rundun„gen: sie stellet die Winkel um den Begriff der Pyra„mide zu erwecken, an den sich die Idee von Solidität „schließet: sie erweckt die Begriffe von der Nützlichkeit und „Bequemlichkeit: und noch mehr, ihre Symmetrie gibt „Hoffnung, daß sich in uns ein getreues Bild erhalten „werde, von Allem, was wir bewundern. — — Bei

„symmetrischen Gärten verhindert uns eben die Symmetrie, „daß sie uns nicht lange vergnügen. Sobald diese sie in „unser Gedächtniß prägt: sobald haben sie nichts Neues „mehr, und die andern Vergnügen, die sie uns, außer der „Symmetrie, gaben, sind nicht so groß und zahlreich, um „sie nicht in weniger Zeit zu erschöpfen. Alsdann haben „wir nichts als Langeweile in den Gegenden, wo der erste „Anblick uns bezauberte!“ Wie klein ist also die eigne Aesthetik des Gartens!

10.

Wir gingen die Sinne des Schönen durch, um jedem derselben seine Hauptkunst des Schönen anzuweisen, und aus der Physiologie jenes das Wesen dieser zu zergliedern: wir kamen auf die Künste des Schönen selbst, um in jeder die ursprünglichen und eignen Ideen ihrer Natur zu bemerken: wir gingen den Weg hinunter meistens auf ungebahnten Pfaden, und hatten mehr vorzuzeichnen, was geliefert werden sollte, als was geliefert wäre. Eine eigentliche Aesthetik des schönen Gefühls! eine Philosophie des schönen Anscheins! eine ästhetische Wissenschaft der Musik! Die drei Unternehmungen fanden wir nothwendig, ehe Jemand an eine Theorie

des Schönen aller Künste denken könnte. Wir gaben Plane, Aussichten auf dunkle Stellen der Geschichte der Kunst, Erklärungen mancher Paradoxie und Verwirrung der Künste, Anfeuerung = = kurz! die Materie riß uns hin, und es kann nicht anders seyn, als daß mancher Leser, der in dieser oder jener Kunst fremde ist, mir wie durch ein verwirrtes Labyrinth mit Unwillen gefolgt ist. — —

So sehr die Aesthetik von Seiten der Psychologie und also subjektiv bearbeitet ist; von Seiten der Gegenstände, und ihrer schönen Sinnlichkeit ist sie noch wenig bearbeitet: und ohne diese kann doch nie eine fruchtbare „Theorie des Schönen in allen Künsten" überhaupt erscheinen. Jede Kunst hat ihre Originalbegriffe, und jeder Begriff gleichsam sein Vaterland in Einem Sinne. So wenig diese zu vergleichen sind, so wenig Auge und Ohr und Gefühl einerlei ist: so kann es auch nicht gleich viel seyn, wo ich jeden Begriff herhole und zergliedere: jeder wird nur in seinem Hauptsinn, in seiner Hauptkunst deutlich. Und so muß jede Theorie des Schönen überhaupt ein Chaos werden, wenn sie nicht ihren Weg zuerst durch die Künste nimmt, jede Idee an ihren Ort stellet, Schönheit in jedem Sinne und jedem Hauptphänomenon jedes Sinnes untersuchet, nie von oben herabschließet in undeutlichen komplexen Begriffen, sondern immer der strengen Ana-

lysis folget = = doch was träume ich von einer solchen Philosophie des Schönen in unsrer Zeit? in unsrer Zeit? wo nichts verworrener geliefert wird, als Lehrbücher der schönen Wissenschaften und Künste: wo man Poetiken liebt auf den Boden der Malerei, und Betrachtungen der Malerei liebt, auf den Boden der Poesie gebauet: wo man die Aesthetiken mit Vossiu's Rhetorik, und die Kommentare der Aesthetik mit Baumgarten'scher Psychologie füllet. Aus Home Kritik und aus Gerard's Abhandlung vom Geschmack, mit andern Schriftstellern versetzt wird, was jene gar nicht liefern wollten, eine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Und dann endlich unsere Journalisten? unsre deutsche Bibliothekäre? Die mischen Himmel in Erde und Erde in Himmel. Sie werfen mit Kunstausdrücken umher, wie die menschenähnlichen Künstler in Afrika, die durch ihre Nachäffung alles dessen, was sie sehen, so berühmt sind, wie diese in ihrem harmonischen Affengesange mit Sand und Nußschalen. Sie tadeln, was sie nicht verstehen, und reden, wo sie nichts von wissen, dogmatisiren in Metaphern und metaphorisiren in Ausdrücken. Ein Klotz schreibt ganze Bücher von Künsten, wo der Künstler, wie Angelo sagen würde: „meine Magd hätte sich besser darüber erklärt!" und ein Riedel schreibt eine Theorie der Künste, ohne das Wesen einer einzigen zu

verstehen — Zeitpunkt der babylonischen Verwirrung! Wollte man den Mißbrauch und die Entfremdung aller Begriffe zeigen, und jeden seiner Kunst wiederherstellen: über jedes Kapitel der Riedel'schen Theorie müßte ein Lessing'scher Laokoon geschrieben werden, und wie viel Laokoon's wären da nöthig! Schönheit, Einheit und Mannigfaltigkeit, Größe, Wichtigkeit, Harmonie, Natur, Naivetät, Simplicität, Aehnlichkeit, Kontrast, Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, Rotundität, Nachahmung, Illusion, Zeichnung, Kolorit, Vergleichungen — — — doch was schreibe ich das abscheuliche Gewirre des Buchs wieder her.

Daß der Mann von jeder Kunst, über die er schreibt, so einen Begriff hat, wie der Blinde von der Farbe, mögen die Erklärungen zeigen, die er sehr tiefsinnig aus seinem zusammengerafften Kohl „von der Beschaffenheit des „ganzen schönen Produkts, und von der Beschaffenheit der „schönen Gedanken, und der Zeichen für sich betrachtet, „und der Zeichen in Absicht auf seine Bedeutung betrach„tet u. s. w." wie köstlichen Geist abziehet. Ich dürfte nichts zusetzen, nichts ändern: sie allein würden schon von seiner Erklärungsgabe und Kunstkenntniß zeigen; ich will mir indessen die Mühe nehmen, einige zu zergliedern. Dadurch lernt der Lehrling mehr, als durch das Kapitel

von Definitionsregeln in der Logik und der Denker selbst soll an Herrn Riedel das Muster eines philosophischen Kopfs, und an seinem Buch das Muster einer philosophischen Theorie unsers Jahrhunderts sehen. Nur Muth und Geduld!

Poesie ist die Kunst und Wissenschaft, vollkommen sinnliche, schöne, imaginative und successive Produkte, vermittelst einer vollkommenen harmonischen Rede darzustellen. Sie ist also eine Kunst. Und eine Kunst ist? — nach Hrn. R. einige Reihen vorher, „eine regelmäßige Fertigkeit, die ih„ren letzten Sitz blos in dem untern Erkenntnißvermögen „hat" und so ist also nach dieser vortrefflichen Erklärung die Poesie dem Hauptbegriffe nach, wohl nicht Kunst. Die regelmäßige Fertigkeit, poetische Produkte zu schaffen, heißt poetische Kunst; nie aber habe ich's von Andern als etwa Riedel's, sagen hören: der Jüngling hat viel Poesie, statt, er kann gute Gedichte machen. Nie habe ich umgekehrt: ist das Poesie? will das das Wesen der Poesie? so auslegen hören: ist das die Fertigkeit, poetische Produkte zu schaffen? Kunst also aus der Erklärung weg. — So ist Poesie Wissenschaft? Das Wort ist sehr vieldeutig. Wissenschaft der poetischen Kunst heißt —— wie anders? als poetische Wissenschaft, Poetik, poetische Philosophie; nicht Poesie. Als

Wissenschaft kann Jemand diese sehr wohl inne haben, und doch ist er kein Poet. Man siehet, das Wort Poesie ist vieldeutig, und so ist's eben erste Sache des Erklärers, die Vieldeutigkeit zu bestimmen, wo sie sich durch Worte bestimmen läßt. Und wo ließe sich diese nicht? für poetische Kunst haben wir Deutsche das vielsagende Wort Dichtkunst: für poetische Wissenschaft, Poetik: Poesie, Dichterei, wie die Opitze sagten, ist das Wesen der Werke, die die Dichtkunst liefert, und welche die Poetik in Regeln bestimmt: Poeme, Gedichte heißen ihre Werke selbst — wo ist da wohl eine Verwirrung nöthig? Bestimmter also Dichtkunst. Dichtkunst ist (wir wollen mit aller Ehrerbietung die tiefsinnige Erklärung wiederholen!) die Kunst, vollkommen sinnliche, schöne, imaginative und successive Produkte, vermittelst einer vollkommenen harmonischen Rede darzustellen. Klingt das nicht schön? lang, abstrakt, prächtig, neologisch; eine solche Erklärung muß man studiren.

Also eine Kunst, vollkommen sinnliche Produkte darzustellen. Darzustellen ist ein tropisches Wort, das wohl in einer Erklärung nicht so recht ist: Produkte darzustellen ist ein albernes Wort, das in eine Erklärung noch weniger taugt: und endlich gar in der Erklärung der Dichtkunst Produkte dar-

stellen wollen, wird offenbar Falschheit. Dichtkunst stellt keine Produkte dar: sie ist keine der bildenden Künste, die Werke zu einem ewigen Anblick darstellen; diese wirkt, indem sie fortarbeitet, energisch. Das Gedicht, als ein dargestelltes vollendetes Werk, als ein gelesener oder geschriebener Koder ist Nichts, die Reihe von Empfindungen während der Wirkung ist Alles: sie ist also keine Kunst Produkte darzustellen.

Doch weiter! was für Produkte? Vollkommen sinnliche, schöne, imaginative und successive Produkte. Behalte es wohl, Lehrling! vollkommen sinnliche, schöne, imaginative und successive Produkte. Hr. Riedel hat Baumgarten gelesen; darum sind seine Produkte der Poesie vollkommen sinnlich; er hat ihn aber auch nicht verstanden: darum sind seine vollkommen sinnlichen Produkte auch noch außerdem schön. Hr. R. hat Darjes gelesen; darum sind seine vollkommen sinnlichen, schönen Produkte auch imaginativ; er hat aber auch Lessing gelesen; darum sind seine vollkommen sinnlichen, schönen, imaginativen Produkte auch ja successiv — nun ist der Nonnenpsalter ganz da.

Also vollkommen sinnliche, schöne Produkte: sind schöne Produkte nicht vollkommen sinnlich; was brauchen also die Worte zu plappern? sind aber

auch alle vollkommen sinnliche Produkte der Poesie schöne Produkte? Nein! und dürfen's auch nicht seyn. Auch das Häßliche, das Schreckliche kann ein Ingrediens der Dichtkunst zur vollkommenen Sinnlichkeit werden, und also Dichtkunst noch immer Dichtkunst bleiben; da sie mit dem Worte schöne Produkte zu einer Aeffin der schönen Kunst wird. Das Erste ist also genug: und es bleiben nun — vollkommen sinnliche, imaginative und successive Produkte vermittelst der Sprache. Imaginative und successive Produkte vermittelst der Sprache? und wie kann denn eine Sprache anders wirken, als successiv? und wenn sie vollkommen sinnliche Vorstellungen gibt, wem anders als den untern Seelenkräften, und also im weiten Verstande imaginativ? Was braucht die wiederkauende Barbarei, die sich von selbst leichter denken läßt, als unter dem Panzer solcher Worte, ja die hier wirkliche Verwirrung macht: denn nicht für die Imagination allein nach dem eigentlichen Sinne des Worts wirkt die Poesie; sie wirkt auch für andre Seelenkräfte: sie wirkt auch für's Ohr — Alles aber liegt in dem Wort vollkommen sinnlich, und die Neologien fallen weg.

Also noch sinnlich vollkommene Produkte vermittelst einer vollkommenen harmonischen Sprache. Das Kanzleiwort vermittelst ist hölzern, und auf die Poesie, die wie die Musik innig wirket, viel zu todt. Also

das kräftigere durch; durch eine vollkommene harmonische Sprache. Als ob eine vollkommene Sprache nicht auch harmonisch, und mehr als harmonisch, und auch schon dem Klange nach, mehr als harmonisch, melodisch und was weiß ich mehr seyn müßte? Und was ist denn harmonische Sprache? harmonisch im Klange? harmonisch mit den Gedanken? — Das Beiwort kann lieber gar eingehen, ehe es nichts sagt;' und was bleibt nun nach der grausamen Schlackenreinigung übrig? Sinnlich vollkommene Produkte durch eine vollkommene Sprache: Produkte aber durch den Ausdruck einer Sprache heißen, menschlich und vernünftig geredet, Vorstellungen und eine Sprache, die eine Reihe von Vorstellungen wirkt, heißt Rede; und eine Rede, die vollkommen sinnliche Vorstellungen auf vollkommen sinnliche Art erregt, heißt vollkommen sinnliche Rede. Poesie ist also vollkommen sinnliche Rede. Alle Wortprodukte der Riedel'schen Definition sind in die Spreu gegangen: da sind wir unvermerkt bei der Erklärung Baumgarten's.

In so viel Sprachen ich Erklärungen der Poesie kenne: so finde ich in keiner bündigere und reichere Worte, als in die Baumgarten sie, wie einen Edelgestein in die feinste Einfassung, festgestellt hat. Indessen hat sie

doch auch in Deutschland bei allem Beifall Einiger, bei Andern so viel Widerspruch und was noch ärger ist, bei Dritten so viel Mißbrauch gefunden, daß drei so verschiedene Dinge auf einmal befremden würden, wenn sich nicht von allen dreien Ursache geben ließe. Wir Deutsche streiten um Worte, wie andre Nationen um Sachen: wir sind in Erklärungen so glücklich, als andre in Erfindungen, und so hat auch in dieser Erklärung *Baumgarten* ein Wort gebraucht, das bis zur Vieldeutigkeit reich und prägnant ist, das also auch bis zum Streit und zum Mißbrauch vieldeutig werden kann; das Wort *sinnlich*. Wie viel Begriffe paaret die deutsche Philosophie mit diesem Worte! *Sinnlich* leitet auf die Quelle und das Medium gewisser Vorstellungen, und das sind *Sinne*: es bedeutet die Seelenkräfte, die solche Vorstellungen bilden, das sind die sogenannten *untern* Fähigkeiten des Geistes: es charakterisirt *die Art* der Vorstellung, verworren und eben in der reichen, beschäftigenden Verworrenheit angenehm zu denken, d. i. *sinnlich*: es weiset endlich auch auf die Stärke der Vorstellungen, mit der sie begeistern, und *sinnliche* Leidenschaften erregen — auf alle vier Gedankenwege zeigt das vielseitige Wort *sinnlich*, *sensitiv*, nach Wolf's, Baumgarten's und Moses' Bestimmung. Man siehet, ursprünglich ist das Vorzügliche dieser Erklärung nur eine Sprachbequemung: man hat einen Ausdruck bei

seiner schönen Schwäche und komplexen Unbestimmtheit erhascht, und in ihn ein ganzes Heer von Begriffen gelagert. Hieraus erklärt sich das Schicksal der Baumgarten'schen Erklärung. Denen, die nicht die Energie des Hauptworts wissen, ist sie eine algebraische Wortformel, die sie nicht verstehen, und Franzosen z. B. werden ihren Batteux zehnmal besser, deutlicher, und vielsagender finden. Andre, die das Wort sinnlich, wie nach dem gemeinen Begriff, halb im Schatten verstehen, werden es auch wie im Schatten gebrauchen und falsch anwenden; mich dünkt, wir haben in Deutschland davon mehr als ein Beispiel: Der Dritte nur, der sich die Ideen in ihm deutlich, und in der Festigkeit, die ihnen die Wolfische Philosophie gegeben, auseinander setzt; nur der wird die Erklärung deutlich, bündig, kurz, vollkommen finden, wie wir keine andre haben.

Und das ist der Werth der philosophischen Erklärungen überhaupt. Sind sie vollkommen, so hat der Erklärer das Verdienst eines Dolmetschers der Seele, und eines Meisters der philosophischen Sprache, wenn er gleich damit noch kein Erfinder von Wahrheiten geworden. Er hat eine ganze Wissenschaft in wenige Hauptsätze, diese Hauptsätze in wenige Worte, diese Worte in eine deutliche komplete Idee zurückgezogen; aus der sich also wieder die Hauptsätze folgern, und die ganze Wissenschaft

übersehen läßt — diese Eine Idee ist seine Erklärung. Sie ist ein Gesichtspunkt auf's Ganze der Scienz und der Punkt, aus dem sich alle Kettenreihen von Axiomen, Sätzen, Beweisen und Schlüssen anfangen: ist dieser Punkt feste, ist der Gesichtspunkt allgemein und unumschränkt — so ist die Erklärung vollkommen, und ihr Erfinder solch ein logischer Künstler, als der uns eine große Menge von Begriffen in Einem Schrein von Worten gibt. Man öffnet den ersten, und es liegt ein kleinerer darin: so bis wir auf's Kleinste und im Zurücksteigen wieder auf's Größeste, auf's Ganze kommen. Er ist der Verkürzer einer ganzen Wissenschaft in Eine metaphysische Hauptformel, in deren Kürze, Bestimmtheit und Vollständigkeit alle sein Verdienst liegt. Sein Affe aber, der seichte Erklärer, der Worte häuft, die nichts bedeuten, die sich widersprechen, die unter einander stehen, die dem Ganzen unwesentlich sind, die vom Wesen des Ganzen gar abführen — was ist der Werth dessen? Dem, der die Wissenschaft noch nicht weiß, den Kopf zu verrücken, dem, der sie weiß, das Ohr zu betäuben und zu verwirren. Und das ist der Werth meines Autors die ganze Reihe seiner Erklärungen hinunter.

Man höre seine Erklärung der Malerei. Sie ist die Kunst, sinnliche Dinge, als zugleich seyend, dem Auge auf einer ebnen Fläche, durch Figu

ren, *als natürliche Zeichen, zum Vergnügen abzubilden* — ist das der engste Grundkeim, der die ganze Frucht in sich fasset: ist das die kürzste metaphysische Formel, um Malerei im deutlichsten vollständigsten Begriffe zu geben; weh! so schmerzt mir mein Ohr. Ich höre eine Formel von acht oder neun langen Gliedern ohne Einheit, ohne Verhältniß, ohne Verbindung: ich sehe die Gestalt eines Keims von neun furchtbaren Höckern — lasset uns sie zergliedern.

Malerei ist die Kunst, Dinge *abzubilden*; ich weiß nicht, ob das Wort *bilden, abbilden* nicht mehr für die Bildhauerei gehöre, statt daß die Malerei nur *Bild auf eine Fläche wirft*, nur also schildert. Doch dem sey so; was schildert sie denn? *sinnliche Dinge!* o Neuigkeit, unauszulassender wesentlicher Hauptbegriff! Dem Auge, auf einer Fläche, durch Figuren, *sinnliche*, und ja keine andern Dinge schildert sie — unauszulassende Neuigkeit. Und dann ist der zugeflickte Höcker falsch: auch *unsinnliche* Dinge, auch Gedanken, auch Leidenschaften, die ganze Seele kann die Malerei schildern: schildert sie denn *sinnliche* Dinge? sie schildert sie sinnlich; ist's denn aber Einerlei *sinnliche Dinge*, und *Dinge sinnlich* malen? Sinnlich fort! *Dinge also als zugleich seyend dem Auge auf einer ebnen Fläche durch Figuren abbilden*, nichts mehr, als das bleibt

übrig. Dinge, als zugleich seyend? Das versteht sich; aber eben weil es sich versteht, muß es in der Erklärung angedeutet werden? muß jede Eigenschaft, die z. E. der Verfasser des Laokoon's als Folge aus dem Begriff der Malerei zieht, um sie seinem Zwecke nach von einer andern Wissenschaft zu unterscheiden, in den Hauptbegriff der Wissenschaft in die Erklärung kommen? Ohne daß Alles verwirrt werde, Hauptbegriff und Folge, durchaus nicht. Also nur Dinge auf einer Fläche vorstellen, und sie sind als zugleich seyend vorgestellt; aber auf einer ebnen Fläche? als ob dann eine unebne Fläche nicht noch Malerei bliebe? ob wenn was Erhobnes und Vertieftes Gegenstände durch Farben schildert, es nicht noch immer Malerei bliebe? Und dann, dem Auge, auf einer Fläche, durch Figuren, als natürliche Zeichen abzubilden; welcher A. B. C.=Schüler kann das Vorbuchstabiren aushalten? Auf einer Fläche, und wie anders, als durch Figuren, und nicht durch fleischichte dicke Körper oder Klötze? durch Figuren, als natürliche Zeichen, und welcher vernünftige Mensch denkt sich denn in ihnen, wenn sie abbilden sollen, Nullen oder Ziffern?

Und Figuren auf einer Fläche für's Auge? und ja nicht für den Geruch, ja nicht für den Geschmack! Und abbilden zum Vergnügen? warum nicht auch zur

Rührung, zur Erbauung, zur Geschichte, zur Nachricht, zur Belehrung? zum Vergnügen? und versteht sich das nicht, daß sie zum sinnlichen Wohlgefallen, vollkommen sinnlich schildern muß, wenn sie schöne Kunst ist? Alles ist also wieder in den Schlacken: was bleibt übrig? ich suche, ich suche und finde nichts! kein einziges Wort von Hrn. Riedel hält Stich; da ist die alte Erklärung: Malerei ist die schöne Kunst (ich erkläre nichts, was in diesen Worten liegt, weil ich's verstanden voraussetze!) die schöne Kunst, auf Flächen zu schildern. Nun sehe man zurück, was Kunst? was schöne Kunst sey? was sich auf Flächen schildern lasse? was schildern heiße? wie schöne Kunst schildere? und man hat den ganzen Schatz der malerischen Theorie.

Wenn die Malerei unserm Theoristen so schlecht gelungen: so muß ihre Schwester, die Bildhauerkunst dasselbe Schicksal haben: und sie hat's. Sie ist die Kunst, sinnliche Dinge, als zugleich seyend, auf unebnen Flächen durch natürliche Zeichen erhabner Figuren und Formen zum Vergnügen abzubilden. Hier siehet man eben die sinnlichen Dinge, durch natürliche Zeichen, zum Vergnügen, über das ich mich bei der Malerei erklärt habe; das Eigne der Bildhauerkunst ist noch bunter gesagt. Sie bildet ab sinnliche Dinge, als zugleich seyend; nichts

in der Welt unwahrer als das! Ein einziges Ding durch den Bildhauer gebildet, ist's nicht vollständige Kunst? Ein einziger Apoll, als solcher, ohne daß er mit andern eine Gruppe macht, kann er nicht ein Ideal der Skulptur werden? Womit muß er zugleich seyend da seyn, um Bild zu seyn? Man wickle sich nicht heraus, daß seine Glieder die Koexsistenzen sind — denn sind sie koexsistirende Dinge? ist nicht der einzige Apoll das Ding, der Gegenstand der Kunst, und mit wem koexsistirt er? mit seinen Gliedern? — Man siehet, der Unsinn kommt aus der Malerei, die ihre Gegenstände als in einem Kontinuum, auf einem Flächenraume vorstellt; und mit dem Raum auf einer Fläche ist also die Idee der Koexsistenz unzertrennlich. Auch eine einzelne Figur koexsistirt auf der Tafel der Malerei gewissermaßen mit andern, mit Luft, mit dem Raum, der sie umgibt, mit der Gegend, die ihr von hinten auf zugenähert wird; mit allen macht sie Eine Fläche. Aber die Bildhauerei, mit dem Einen sichtbaren Körper, den sie gibt, wo bildet die Koexsistenzen? Gerade das Gegentheil. Fühlbare ganze Exsistenzen, aber jede allein, jede als ein ganz eignes Daseyn. Das Centrum ihrer Wirksamkeit ist mitten in ihr, nicht zwischen zugleichseyenden Gegenständen; nicht also in der Koexsistenz, die gerade ihr Wesen zerstöret.

Doch das ist noch nichts gegen das Folgende: sie

bildet Dinge als zugleichseyend durch erhabne Figuren und Formen auf unebnen Flächen ab: denn was kann aus der Erklärung, sie sey so gelindert, als sie wolle, je mehr für ein Begriff entstehen, als vom Relief? und ist das Bildhauerei? das Wesen, das Ideal der Bildhauerei? diese soll Dinge auf unebnen Flächen durch erhabne Figuren und Formen abbilden, so müssen also unebne Flächen da seyn, und die Basis werden, daß erhabne Figuren und Formen darauf kommen? Anders verstehe ich die Worte nicht: auf unebne Flächen durch Figuren und Formen bilden: anders wird sie Niemand verstehen. Und nun denke man sich den Bildhauer, der auf unebnen Flächen Formen bildet, der Figuren, die sich, wie andre Augen sehen, sonst nur auf Flächen zeigen, erhaben bilden kann. Man denke sich den Wundermann aus einer andern Welt, und seinen Theoristen, der nicht weiß, was Fläche, Figur und Form ist, nicht weiß, was es heiße auf Flächen durch Formen bilden: der auf unebnen Flächen, durch erhabne Figuren seinen Künstler bilden läßt — man denke sich den Wundertheoristen zu seinem Wunderkünstler! Ja endlich gar durch natürliche Zeichen erhabner Figuren und Formen bildet er Dinge auf unebenen Flächen ab. Nicht durch Formen als natürliche Zeichen, wie Mo-

ses sagt; durch natürliche Zeichen erhabner Figuren und Formen, wie Hr. Riedel ihn widersinnig abschreibt. Und wem schwindelt nun nicht bei der ganzen Erklärung der Kopf? Kann ein einziges kluges Wort bleiben? das letzte abbilden nicht einmal; denn thut die Kunst nicht mehr als porträtiren? Lehrling! so streiche Wort für Wort aus und schreibe die drei Worte hin: schöne Kunst, Körper zu gestalten — das ist Bildhauerei.

Auf die Erklärung der Musik war ich begieriger als auf andre, weil wir von dieser Kunst die wenigste philosophische Aesthetik haben; ich ward aber auch am meisten betrogen. Sie ist, nach Hrn. Riedel, die Kunst durch abgemessene Töne Handlungen zum Vergnügen für das Gehör sinnlich zu machen. Der Ausdruck abgemessene Töne ist figürlich und für eine Erklärung also nicht der beste: wer kann Töne messen? wer kann Farben hören? — Indessen auch den Kunstausdruck als Wort gebilligt; ist er als Begriff nichts: denn wer nur Etwas Musik kennet, der weiß, daß die bloße Abmessung der Töne noch das Wenigste in ihrer Theorie sey. Harmonie und Melodie der Töne fordert weit mehr als Modulation: diese ist zu jenen nur eins der Mittel: wie weit minder also Zweck, Hauptbegriff der Musik? — Doch Eine Unwissenheit wird durch eine zweite, noch größere ersetzt: Musik macht durch

abgemessene Töne Handlungen sinnlich. Mit Einem solchen Ausdruck ist man, wie vom Himmel gefallen. Handlungen sinnlich machen das sollte, das könnte die Musik? Handlungen durch Töne sinnlich machen: als ob eine Handlung in der Welt durch Töne könnte sinnlich gemacht werden? Endlich Etwas durch Töne sinnlich machen: wer in der Welt will so sprechen? Töne für's Gehör sinnlich machen? wer macht Töne je für Fuß und Rücken sinnlich? Und Töne zum Vergnügen sinnlich machen? und nicht auch zu mehr, als zum kalten Vergnügen, zur Bezauberung, zur Rührung, zur Illusion? und als ob Musik nicht schon als schönste Kunst zum Vergnügen wirken müßte? und als ob sie sich je in den Sinn nähme, Handlungen dem Ohr sinnlich zu machen, oder den Geruch einer Rose zu schmecken zu geben? — O Definition! Definition! es ist, als wenn sie ein taubes, hörloses, musikloses Geschöpf gemacht hätte, das von Tönen nicht anders weiß, als von Körpern, die abgemessen werden, die etwas dem Ohr recht sinnlich machen, die Handlungen sinnlich machen könnten; und das also mit lauter groben Gefühlsbegriffen umgeben, die ganze Musik zum Unsinne macht. Für jeden Hörenden ist die Tonkunst unendlich anders. Der weiß, daß sie Empfindung, Bewegung, Leidenschaft ausdrücken könne,

aber durchaus keine Handlung als solche. Der weiß, daß sie ihrem Wesen nach, Handlung auch nie ausdrücken wolle, ohne eine blos begleitende, oder gar falsche Kunst zu werden. Der weiß, daß sie durch Töne Nichts dem äußern Trommelfell des Ohrs sinnlich machen, sondern daß sie in die Seele wirken, daß sie ausdrücken will. Der weiß, daß sie nicht zum kalten Vergnügen etwa Verhältnisse zu zählen, und Akkorde zu berechnen, sondern zur innigsten Energie wirke. Der weiß also, daß Musik kurz und gut schöne Kunst sey, durch harmonische und melodische Töne zu wirken; oder wenn wir die Beschaffenheit der Töne und die Energie der Wirkung in das Wort Wohllaut fassen wollen, die schöne Kunst des Wohllauts.

Es ist leicht zu vermuthen, daß ein Mensch, der von der Musik ohne Ohr redet, von Pantomime, dieser sichtbaren Musik, völlig ohne Aug' und Ohr reden werde, und unser Erklärer ist in dem Falle. Pantomime soll die Kunst seyn, die Handlungen, die die Musik dem Ohr malt, durch abgemessene und schön regelmäßig verwickelte Stellungen nachzuahmen — wie muß sich die Zunge durch Töne durcharbeiten, um mit jedem Wort dem Verstande eine Unbedachtsamkeit zu sagen! Pantomime ist die Kunst Handlungen nachzuahmen: warum hier eben nachzuah-

men, da Hr. R. alle andre Künste mehr als nachahmen, sinnlich machen läßt. Ich weiß, daß alle schöne Künste nachahmen; allein das thun sie als Künste; in dem Worte liegt schon der Begriff. Wird er aber noch außerdem wiederholet; so wird er Verführer. Pantomime, die Tanzkunst der Alten, war kein blos nachahmender Affe: sie drückte aus, lebendig aus; wirkte mit aller Kraft der Täuschung — das that sie. — — Und womit that sie es? Hr. Riedel sagt, mit Handlungen, die die Musik dem Ohr malte, und ich sehe wieder den vorigen Riedel. Er, der von der Musik so unbegreifliche Dinge wußte; weiß sie hier von der sichtbaren Musik, der Tanzkunst: seine Musik malt, sie malt dem Ohre, sie malt Handlungen, sie malt die Handlungen, die die Pantomime ihr nachahmen soll. Man höre, man höre doch! Riedel's Musik malt: und jedes Ohr von Gefühl weiß, daß sie eigentlich nicht malen kann, und wenn sie es dem Hauptzwecke nach thun will; wenn sie ihr Reich, die Empfindungen, verläßt, und dem malenden Auge nacheifert; so ist sie nicht Musik mehr, sondern ein tönendes Geklimper. Riedel's Musik malt Handlungen; und wir haben gesehen, daß sie diese malen nie kann und nie will, daß Handlungen durch unartikulirte Töne nie können gemalt werden, und daß die Musik der Pantomime noch weniger vormalen könne.

Und Riedel's Pantomime ahmt sie doch von da aus nach? von da aus, wo sie nicht seyn können, nicht seyn wollen, ohne Alles zu verderben? wo also, wenn sie von da aus nachgeahmt würden, die elendeste Nachahmung in der Welt entstände? O was kann eine leichte Gänsefeder nicht schreiben! Siebenfachen Unsinn mit drei Worten: mit drei Worten, daß die Musik beschämt wird, die Pantomime beschämt wird, der Knecht auf den Herrn und der Herr auf den Knecht gesetzt wird — was kann eine Gänsefeder nicht schreiben!

Und wodurch ahmt die Pantomime diese so neue, so unerhörte Tonhandlungen nach? durch abgemessene und schön regelmäßig verwickelte Stellungen: warum nicht durch ein abgemeßnes und schön regelmäßig verwickeltes Wortgeschleppe, wie die Riedel'schen Definitionen sind? Als ob schöne Stellungen nicht auch regelmäßig, und regelmäßige Stellungen nicht auch abgemessen, und abgemeßne, regelmäßig verwickelte Stellungen nicht auch schön wären? Und als ob die Pantomime lauter schöne Stellungen, lauter Regelmäßigkeiten foderte, und nicht auch einzelne unregelmäßige Widrigkeiten oft zum lebenden Ganzen gehörten? Und als ob Verwicklung der Stellungen Hauptbegriff wäre? ja endlich, als ob sie gar durch Stellungen nachahmte? — — Welch ein Wald von

Verwirrung und Falschheit! Kann eine Stellung, als solche, eine Handlung? — können Stellungen, als solche, Handlungen nachahmen? So wenig, als eine einzelne Seite eines Körpers je einen Körper, als Solidum, vorstellen kann. Das Zusammengesetzte seiner Seiten, und also auch hier die Reihe von Stellungen, das Verändern in der Reihe, die wirkliche Aktuation dieser Reihveränderungen — diese allein ist das Nachahmende einer Handlung; sie allein also das Ausdrückende in der Pantomime: sie allein also der Hauptbegriff der Kunst, der nirgends weniger, als in dem Wort Stellung, Stellungen gedacht wird. Und wie heißt nun diese Veränderung in den Stellungen, oder was wiederhole ich die dummen Stellungen? diese Aktuation veränderter Zustände, wie heißt sie? Handlung! Handlung kann also nicht, als durch Handlung ausgedrückt werden, und das versteht sich. Und wenn also Musik keine Handlung in ihrem Wesen hat: so kann sie es auch nicht in ihrem Objekt haben, und also keine Handlung ausdrücken: das versteht sich. Und kann sie keine Handlung ausdrücken: so sie auch nicht der Pantomime vormalen: und diese also auch keine Handlung von der Musik aus nachahmen, das versteht sich. Und wenn sie also Handlungen ausdrückt; so ist sie in diesem Ausdruck nicht nachahmende, dienende Kunst einer andern, sondern ursprüng-

liche Hauptkunst — das versteht sich. Und so versteht sich's, daß in der ganzen Definition wieder kein kluges, richtiges Wort sey; daß nichts weniger, als die Pantomime darin lebe.

Pantomime ist gleichsam sichtbare Musik in Handlung, und wenn jene also erkannt ist, muß diese sich leicht erkennen lassen. Sie drückt also Handlungen, äußere und innere Handlungen aus, wie die Musik Empfindungen, äußerliche und innerliche Bewegungen. Sie drückt sich durch Handlungen des Körpers aus, wie diese durch Bewegung, durch Töne. Jede bleibt also in ihrer Sphäre; nicht so, daß die Musik male und die Pantomime Modelle gebe: jene durch ihren Wohllaut, die Malerei durch ihre Stellungen und Linien — alle wirken blos mit. Das was Handlung ausdrückt, die menschliche Seele wirkt — wirkt, durch Alles, wodurch sie kann, Mienen, Gesten, Bewegungen, Thaten; nur durch Töne nicht, weil hier die Musik ihre Stelle vertritt. Diese lebendige Wirkung wird also Hauptmoment der Kunst, und so ist Pantomime, die schöne Kunst Handlungen lebendig auszudrücken. Drückt sie diese auch durch Töne aus, so ist sie natürliche Pantomime; nimmt's aber die Musik auf sich, diese auszudrücken und den sichtbaren Ausdruck hörbar zu begleiten: schmiegt dieser sich wieder so sehr an jene an als er kann, daß Musik so in der Sprache der

Empfindungen, wie Pantomime im Ausdruck der Handlungen spreche und keine dominire — so ist's Tanzkunst der Alten.

Um nichts schuldig zu bleiben, waffne ich mich noch auf die schönste der Definitionen von der Baukunst. Architektur ist die Kunst, nach einem Grundrisse von sinnlich deutlichen Ideen die Produkte für die Bedürfnisse des Lebens, ihrer Vollkommenheit unbeschadet, schön zu machen. Man lasse Krispin hereinkommen, um das Krispin'sche Zeug zu erklären! Die Produkte für die Bedürfnisse des Lebens — und warum nicht gerade zu Gebäude? Das Wort ist aus dem gemeinen Leben, so gut wie der Begriff, zu dem es gehört, die Baukunst; und ist für alle Arten dieser Kunst weit genug. Baukunst ist auch dem größesten Theil nach mechanische Kunst; nur ein Theil derselben kann philosophisch behandelt werden — und wie übel angebracht ist's also, ihr anders als ein mechanisches Hauptwort zu geben? — — Zudem was sind Produkte für die Bedürfnisse des Lebens? Wahrhaftig Manches, was kein Gebäude ist. Und will ich mir auch diesen Begriff dazu denken, was sind wohl Produkte der Baukunst für die Bedürfnisse des Lebens zunächst und eigentlich? Schriebe ich nicht über einen Schriftsteller von so gutem Ton, so artig, so anständig — —

doch wer will sich bei Zweideutigkeiten aufhalten? Architektur ist eine Kunst, nach einem Grundriß von sinnlich deutlichen Ideen Gebäude, ihrer Vollkommenheit unbeschadet, schön zu machen — Gebäude schön zu machen! welcher matte, laxe Ausdruck! Auch der Farbenschmierer, der auf dem Gerüste steht, um Pfeiler hinzumalen wo keine sind, will Gebäude schön machen, sie nach einem Grundriß von sinnlich deutlichen Ideen schön machen, sie ihrer Vollkommenheit unbeschadet schön machen — und ist der Farbenschmierer, jeder der Schmuck an ein Gebäude anflickt, ist der Künstler dieser Kunst? Welch ein Unterschied ist's: Gebäude schön machen, und schöne Gebäude machen, Gebäude nach Regeln der Schönheit errichten, welch ein Unterschied für jeden, der Baukunst und deutsche Sprache kennet! Also schöne Gebäude machen, ihrer Vollkommenheit unbeschadet — und so ist's, daß Schönheit der Vollkommenheit schadet? so ist's, daß sich diese zween Begriffe entgegen sind? Nichts minder als entgegen! nur der Mißbrauch der Schönheitsregeln kann der Vollkommenheit eines Gebäudes entgegen seyn. Ein schönes Gebäude ohne Vollkommenheit ist, als Gebäude, nicht mehr schön; Schönheit des Gebäudes ist eben seine anschauliche Vollkommenheit. Das weise unbeschadet also mischt sich in andre

Grenzen, in die Mathematik und Oekonomie der Baukunst, die hier nicht hingehöret. Schöne Gebäude also nach einem Grundrisse von sinnlich deutlichen Ideen. Sinnlich deutliche Ideen sind Nonsense; eben indem sie sinnlich sind, sind sie nicht deutlich und ein Grundriß von sinnlich deutlichen Ideen ist, wahrhaftig nicht Hamannisch, sondern Jakobböhmisch: und dann diese sinnlich deutlichen Ideen sollen sie blos im Grundrisse seyn, und nicht im Gebäude selbst? und sind sie hier nicht das Wesen der Anschauung? und ist Grundriß etwas Anders als Hülfsmittel der Ausführung? und muß also jedes Hülfsmittel, jedes Gerüst in die Definition kommen? Zudem ist's Grundriß also, der sinnlich deutliche Ideen enthalten soll, und der Aufriß nicht? und die Erhebung nicht? und nicht jede anschauliche Seite der Baukunst? O definirender Philosoph, du solltest wie der Architekt, kein Wort umsonst setzen, und keins fehlen lassen und keins schwach und schief und unbequem errichten; was wird sonst das Bauprodukt deiner Definition? So fern die Baukunst schöne Kunst ist, errichtet sie Gebäude nach den Regeln der sinnlichen Vollkommenheit; in anderm Betracht bekommt sie auch andre Erklärung.

Ich bin des Korrigirens müde, und lasse zwo eben so höckrichte Erklärungen von Rede- und Gartenkunst, so schön wie sie sind, stehen; nur Eins will ich nicht blos

den unpartheiischen Beurtheiler, der weder Freund, noch Feind ist — selbst den entschlossensten Freund des R. will ich fragen: ob ein Kopf, der so unrunde, schielende, elende Ideen von den Künsten und Wissenschaften, über die er schreibt, besitzet, Theorien über sie liefern könne? Und siehe! er liefert sie! Theorien, und philosophische Bibliotheken, und deutsche Bibliotheken und kritisch-philosophische Zeitungen und — — — o jüngster Tag der Philosophie in Deutschland!

11.

Aber als Auszug aus den Werken verschiedner Schriftsteller kann die Riedel'sche Theorie Werth besitzen, wenn der Verfasser auch selbst keine hätte liefern können. Wie als Auszug? und der Auszieher kann in keinem Werk besserer Schriftsteller bessere Erklärungen von den Künsten überhaupt finden? und wenn nicht Erklärungen, wie denn einzelne Bemerkungen? und wie wird er sie vortragen, sie ordnen, sie brauchen — er, der Mann, der so erklären konnte? und dann gibt's auch schon Werke, aus denen eine Theorie der schönen Künste so ganz ohne Kopf, nur mit Hand und Augen auszuziehen wäre? Lasset uns etliche vortreffliche

chriftsteller angehen, wir verlieren damit wenigstens einen
:nden aus den Augen.

Sulzer's Theorie der Empfindungen (Hr.
iedel hat sie nicht gelesen oder verstanden, sonst hätte er
ımöglich seine drei Grundgefühle hinstapeln können!)
iese Theorie ist, Einiges vom Schmuck und von den zu
chten Gängen der akademischen Vorlesung abgerechnet,
ı kleines Monument in Deutschland, das unter so vielem
:hetischen Schutte dasteht, der Hand eines Leibnitz und
olf's würdig. Alles fließt in ihr aus einem einfachen
d so mannigfaltigen, immer regen, immer wirksamen
:incipium der menschlichen Seele — und so lesen wir
:se mit eben dem Gefühl, wie wir eine sanfte Quelle
:rachten, die immer dieselbe Quelle, aus Einem Grunde
mer neue Ströme mit Fülle emporquellet — — wie
unser gesenktes Auge über ihr gleichsam in eine sanfte
starrung hinfließt, und unsre Seele über der Musik der
mer neu werdenden Ströme sich in Gedanken verliert;
sind die Augenblicke der philosophischen Wollust, wenn
ın so viel Folge und Mannigfaltigkeit in den Empfin-
ngen auf eine Einheit zurückgebracht sieht, und so im-
r das Bild der Schönheit und Vollkommenheit einer
nschlichen Seele vor uns schwebt. Ich rechne einige
ınkte z. E. die Abwägung der Gefühle, die Erklärung
Verschiedenheiten des Geschmacks u. s. w. ab; dem

ganzen formellen Theil nach ist dies kleine Werk, seinem kleinsten Theil nach, eine metaphysische Basis zu einer künftigen Aesthetik.

Mit Fleiß aber sage ich, seinem formellen Theil nach, eine metaphysische Basis; denn eine Theorie aus den Gegenständen der Schönheit, ist das Sulzer'sche Werkchen nicht. Es hält sich überall nur metaphysisch an die Sensation des Vergnügens: es berechnet das angenehme Nervenspiel der Empfindungen mehr der Quantität seines Eindrucks, als der Qualität nach: es hat also zu wenig und zu einseitige Materialien selbst die Wirkung des Angenehmen zu erklären, und Gegenstand, als solcher, Kunst, Wissenschaft, wie sie einzelne, unterschiedne, angenehme Empfindungen wirken, war ihm nicht Zweck.

Wohl aber ist dies Hauptzweck bei einem andern so lange versprochenen Werke: und er hat Deutschland zum voraus von seinem Wege Rechenschaft gegeben, auf dem er die Schönheit in ihren Gattungen und Gestalten und Aehnlichkeiten und Unterschieden — in ihrer ganzen Originalität aufsucht. Ich rede von seinem Wörterbuch der schönen K. u. W., er hat sich darüber erklärt, auch über die Wahl eines Wörterbuchs erklärt; er verzweifelt nicht, damit vor den Augen der Ewigkeit erscheinen zu dürfen; er hat jetzt an Rousseau einen so ausnehmenden Vorgänger in seinem Wörterbuch der Musik; Bai-

le'n und die großen Encyklopädisten ungerechnet; aber warum frage ich noch immer, und frage es nicht blos aus Modenekel, warum ein Wörterbuch? Wie, sein Hauptzweck ist's, die Schönheit in Gattungen und Gestalten aufzusuchen; und den Weg der Aufsuchung, der am meisten bildend ist, will er uns verbergen? Durch alle Künste hindurch Aehnlichkeiten und Unterschiede erklären; und doch nie den Zusammenhang der Künste und der Begriffe anders als durch beschwerliche Siehe! Siehe! zeigen? Er will durch alle Künste hindurch die Ursprünglichkeit jedes Begriffs aufsuchen; und die Grenzen des Eigenthums und des Geborgten, und noch mehr die Progression in dieser Entlehnung will er nicht fortleiten? uns also den ganzen Grundriß ihres Gebiets entziehen? Zu viel, zu viel verlieren wir und die Nachwelt. Eben diese Fortleitung der Begriffe durch jede Kunst ist hier beinahe Hauptaugenmerk: sie muß dem Verf. selbst in der Methode seines Denkens Leitfaden und Weg seyn: wie? und was er schon selbst dem Wege nach methodisch ausfand, wollte er nachher „der Leser wegen, die einen in der Gesellschaft halbgehörten, mißverstandnen Begriff nachschlagen wollen" dieser wegen sein Ganzes zerstücken, wo eben die Zusammensetzung, das Finden des Begriffs auf der rechten Stelle Alles war? — — Vielleicht, wenn ich auch in die Idee des Verf. eindränge, ihn zu überzeugen,

vielleicht kommt meine Meinung zu spät, um ihm die Arbeit der Penelope aus den Händen zu nehmen, die schön webte, und das schöne Gewebe des Tages die Nacht hindurch austrennte: wie da die Zauberei der Kunst, so geht hier die Hauptenergie der philosophischen Methode verloren.

Und ich wüßte nicht, ob seine Aesthetik deßwegen ein so materienarmes Luftschloß von Abstraktionen seyn dürfte, als leider! unsre meisten Systeme. Der größte Theil der Materialien, die Hr. S. aus Künsten und Wissenschaften gesammlet, wird eben Grund der Analysis jedes Begriffs; und so würde eben das erste sachenreiche System in Deutschland werden, das mit der Ordnung und Methode einer Analyse, alle Fülle und Reichthum eines Wörterbuchs verbände. Der andre Theil der Materialien; einzelne historische Nachrichten sind wieder im Wörterbuch nur immer Stückwerk: sie senden uns von Orient nach Occident, um uns endlich doch nichts zu sagen; aber ein Zusammenhang aller an Ort und Stelle; jede so fern sie zum Anwachs oder Ausbreitung oder Verfall der Kunst, oder aller Künste des Schönen beigetragen; wie dies ist wirklich das Einzige Ziel der Sulzer'schen Bemühungen und er wollte nachher auch dies historische Ganze „ein Gebäude der Aesthetik nach Zeiten, Völkern und Geschmacksarten in allen Künsten und Wissenschaften des Schönen überhaupt!" dies Ganze, worauf er arbeitet,

wollte er nachher zerschneiden? — wo wird der Vater seinen Absyrtus wieder erkennen? — Ist ein Wörterbuch nicht von der Art, daß alle Artikel zusammengesetzt ein vollständiges historisches und dogmatisches Ganze der Kunst machen, von der es handelt: so ist's unvollkommen, betrügerisch und unnütz. Macht's dies aber aus: ist's Hauptweg der Methode, es im Zusammenhang auszufinden, welch eine Mühe, es zu zerschneiden? — Ich bin gewiß, daß auch Rousseau sich zu dieser Arbeit nicht würde herabgelassen haben, wenn er nicht, bloß zum Reisegelde, es leicht gehabt hätte, seine Artikel aus der Encyklopädie herauszuziehen und zu vermehren. Ich bin gewiß, daß die Diderot's und d'Alembert's kein Wörterbuch gewählt hätten, wenn sie sich ohne tausend fremde Hände und Köpfe zu einer Encyklopädie stark gefunden hätten. Sobald ein Einziger aber, seinem Gegenstande gewachsen, als Philosoph und frei arbeitet; wo wird er auf das Spiel der Anfangsbuchstaben und also auf ein Lexicon fallen? Aus dem Wörterbuch wird eine Theorie und eine philosophische Geschichte werden, und bei Sulzern also, großes Versprechen! eine philosophische Theorie und Geschichte des Schönen in allen Künsten! Welch ein andres Werk, als das Riedel'sche! und was wird dieser, wenn er Gefühl hat, besser thun können, als das seinige entweder durchaus zu verbessern, oder, da es

sich nicht, ohne eine Palingenesie, verbessern läßt. es den gütigen Flammen zu opfern. Wie jetzt, ist aus dem ganzen Werk jedem Buchstaben nach zu sehen, daß das Sulzer'sche Wörterbuch noch nicht erschienen war und der Verf. selbst nicht den Plan desselben kannte.

Moses Mendelssohn's Briefe bestimmen den Unterschied zwischen Schönheit und Vollkommenheit, zwischen dunkelm, klarem und deutlichem Vergnügen, zwischen Beitrag des Körpers und der Seele zu angenehmen Empfindungen näher, als Sulzer, und ergänzen seine Theorie, wo er, was nicht Schönheit ist, zu Schönheit macht, scharfsinnig und mit der Miene des liebenswürdigsten Enthusiasmus. Sie und die Rhapsodie, die auf sie folgte, umfassen den Menschen in seinem weiten Inbegriff vermischter Natur, und gäben noch genauer nach Quantität bestimmt, eine sehr philosophische Theorie der vermischten Empfindungen. In ihnen aber ein System der Aesthetik suchen wollen, ist so, als wenn Swist's Mondenabentheurer unter den seligen Seleniten nach Golde fragte: und Hr. R. hat also auch in ihnen nichts finden können, als, daß wenn er sie durchdacht, er nicht seine Einleitungskapitel von Schönheit überhaupt u. s. w. und noch weniger seine Briefe an das Publikum, zu einer wahren Schande des Publikum in Deutschland würde geschrieben haben.

Die Abhandlung des Verf. über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften ist eine allgemeine Landkarte, schätzbar für den, der die ganze Gegend übersehen will; noch zu unmateriell aber und etwas zu wenig auseinander gesetzt für den, der darnach reisen, oder gar die Grenzen des Schönen jeder Kunst ausmessen wollte. Diese Grenzen genau bestimmen, jeder Kunst ihre eigenthümlichen, ursprünglichen Begriffe geben, wollte Hr. M. nicht: er zeigte und entwickelte nur einen Hauptgrundsatz, von oben herab; und Hr. R. der dies nicht siehet, hat sich, da er ihn unverstanden abschreibt, zu den schlechtesten Fehlern seiner Erklärungen der sch. K., meistens durch ihn und Lessing's Laokoon verleiten lassen.

Wo ich von Hrn. M. am meisten lerne, ist in seinen einzelnen Beurtheilungen, wo er auch über schöne Wissenschaft, nach jenem Lobspruche der Athenienser beim Thucydides, „mit Wohlbestimmtheit philologirt, und ohne Weichlichkeit philosophirt." Und wie kenntlich ist er da in der Bibl. d. sch. W. und in den Literaturbriefen. Gewisse Leute mögen sagen, was sie wollen; das Werk, an dem Lessing, Moses und Abbt Hauptverfasser waren, wird eine der besten Schriften unsres Jahrhunderts bleiben, und die Recensionen des mittleren, unpartheiischsten und gleichesten Philosophen wären es allein,

die einen Lehrling auf den Weg der wahren Weltweisheit hinführen könnten, der jetzt, seitdem die Wolfe, Baumgarten's, Kästner's, Reimarus, Sulzer's und Moses nicht mehr drauf wandeln, in Deutschland so verstäubt ist.

Der Diderot'sche Artikel Beau in der Encyklopädie ist ein kurzer kritischer Auszug von dem, was Frankreich über diesen Begriff geliefert. Er gehet zuerst die Lehrmeinungen des Plato, Augustin's, Crousaz, Hutcheson's und Andre vom Schönen durch, urtheilet vom Kirchenlehrer, daß er sich mit seiner Untersuchung zu sehr in das Eine der Vollkommenheit verloren, daß Crousaz zu viel und zu massive Theile der Schönheit gewählt, und daß Hutcheson minder seinen sechsten Sinn bewiesen, als seine Verlegenheit gezeigt habe, einen sechsten Sinn annehmen zu müssen, da doch eben er das Schöne, als ein intellektuales, geometrisches Geschöpf aufsuchet. Diderot setzt alsdann die Untersuchung seines Andre auseinander und fügt eine Reihe philosophischer Gedanken über die Bildung des Begriffs der Schönheit in uns, über die Gesichtspunkte vieler Sprachen zu diesem Begriff, über die Verschiedenheit desselben u. s. w. hinzu, die überall den scharfsinnigen Philosophen verrathen, der sich in seiner Nation so sehr unterscheidet. Der ganze Artikel wäre der Uebersetzung und Beleuchtung würdig, zumal als Gesichts-

punkt zu den Lehrgebäuden Crousaz, Andre und Hutcheson's vom Schönen. Hr. R. hat weder Crousaz, noch Andre, noch Diderot zu brauchen gewürdigt; und das Grundgefühl des Britten Hutcheson's und Hume möchte ich ihm schenken.

Die meisten Untersucher des Schönen in Frankreich haben sich aber nicht sowohl auf die Untersuchung des Schönen in Gegenständen, als auf das dunkle Gefühl desselben gewandt, das diese Nation mit ihrem Lieblingsnamen Geschmack nennet, und von welchem alle Schriften ihrer schönen Geister voll sind. Montesquieu, der Lehrer der Könige, an der Spitze: selbst der mathematische d'Alembert und die St. Evremond's und St. Mard's, Fontenelle und Marmontel's, Bernis und Voltaire folgen. Man erwarte sich bei allen solchen Untersuchungen über den Geschmack nichts als selbst Geschmack, eine schnelle Evidenz im Ganzen eines Urtheils, ohne genaue Unterscheidung — schöne Auen voll Blumen und Früchte, die zu sammlen, zu genießen, zu ernten sind; nicht aber schon gemähete Ernten und Blumenhaufen. Es wäre unermeßlich sie durchzugehen, insonderheit, wo sie sich nachher in den Geschmack einzelner Künste einlassen, und wo die de Piles und Watelet's zu reden anfangen. Man hat ja die sogenannte Theorie der Franzosen über die schönen Künste und Wissen-

schaften überhaupt, die Batteux'schen Werke, in zween Uebersetzungen im Deutschen, und ich bin nicht der Erste, der's beklagt, daß Rammler seinen Autor gar nicht und Schlegel ihn ungründlich verbessert habe. — — — Ich komme von einer Nation, die so wenig das trockne Systemartige liebet, und sich in Blumen verlieret, zu einer andern, die es auch nicht liebet, um sich ernsthaften und gründlichen Erfahrungen zu überlassen, das sind die Britten!

Vielleicht sind Home's Grundsätze der Kritik ihrem psychologischen Theil nach in Deutschland schon alle bekannt gewesen: vielleicht hatte ich im Lesen recht, daß ich sie von dieser Seite alle, nur anders gesagt, in unsern Philosophen fände. Sein Buch hat einen andern Gesichtspunkt, es ist eine Welt von Bemerkungen, von einzelnen Phänomenen und Datis, die Andre noch nicht so nahe unter das Feld der Beobachtung gebracht hatten. Hr. R. hat dieses vortreffliche Buch sehr gebraucht; nur werden zween Blicke genug seyn, Home zu charakterisiren, und zu zeigen, daß er's durchaus nicht gebraucht habe, wie er's hätte brauchen sollen.

Zuerst Home liefert einen Wald von Erfahrungen, Bemerkungen und Erscheinungen in der Seele; es bleibt aber seinem Zwecke nach, ein Wald. Er sondert sie nur unter gewisse Hauptnamen, vom Neuen, Schönen, Erhabnen u. s. w. ohne diese Hauptnamen unter sich

zu einem Ganzen zu verbinden. Er legt seinen Reichthum in Fächer, die ihm zur Hand sind, und läßt es seinen Lehrlingen über, zu klassificiren und zu ordnen. Sein Buch ist also kein System; es hat keine fortgehende Entwicklung der Hauptbegriffe; es hat genau geredt, Unordnung im Plane — Und siehe! eben diese Unordnung ist's, die Hrn. R. am besten muß gefallen haben, weil er sie nachahmt. Die Materialien seiner Bemerkungen ihrem innern Werth nach, läßt er Home'n sehr ruhig; was er ihm fröhlich abborgt, ist nur Nebenwerk, was gewiß nicht Home's Tiefsinn verräth — was er aber zuerst von ihm lernet, ist seine Methode, die Kapitel in der löblichen Unordnung folgen zu lassen, wie er und Gerard sie hinstreueten. —

Home hat eine entgegengesetzte Vollkommenheit im Detail seines Styls, die vielleicht diesem Mangel im Ganzen die Waage hält; die aber vielleicht nur sein würdiger Uebersetzer, und etwa der bemerkt, der das Buch in genauen Auszügen studirt. Dies ist der sparsame Plan im Einzelnen seines Vortrags, der bestimmte, feste Grundriß, jeden Gedanken genau und doch schön zu sagen, die Verbindung jedes Worts, jedes Gleichnisses an seinem Ort — alles dies hat sein Kompilator aber entweder nicht bemerkt, oder nicht für gut befunden, nachzuahmen. Er ist vielmehr, da alle seine Schriften so lose im Vor-

trage, wie in der Denkart sind, zum Britten das schönste Gegenbild.

Zweitens. Home hat Grundsätze, oder vielmehr Erfahrungen der Kritik; nichts weniger aber eine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften liefern wollen — und wer sein Buch als solche braucht, stehet im falschesten Gesichtspunkte. Es ist zuerst offenbar, daß ihm nicht alle Künste und Wissenschaften gleich lieb sind. Natur und Dichtkunst liefern ihm die meisten Produkte; die eigentlichen schönen Künste in ihren Gattungen und Eigenheiten — man sehe, wie er diese im dritten Theile abfertigt. Was man also an Baumgarten, Meiern und andern ausgesetzt, könnte man auch an ihm beklagen; nehmlich daß er sich nicht extensiv genug Data und Gegenstände zur Kritik gewählt habe. Da er seine Dichtkunst und seinen Shakespear mit so vieler Prädilektion liebet, da er die schönen Künste, die wahren Kinder des ersten Schönen in der Natur, und die getreuesten Abdrücke ihrer Mutter, der spätern Enkelin, der Poesie, so sehr aufopfert, und also nur die dunkle Kopie so vieler Kopien studirt: so ist's wohl unleugbar, daß dies in der ganzen Bemerkungssphäre des Engländers das größeste Unebenmaaß und also in seinem Plan keine Theorie der schönen Künste gebe, für die sie doch Hr. R. genommen und so treulich abgeschrieben. Es ist offenbar, daß Home mehr den em-

pfindsamen Theil unsrer selbst, als die Schönheit in den Gegenständen zergliedern will, daß sein Buch also der schätzbarste Beitrag zu dem Einen, dem subjektiven Theil der Aesthetik sey; daß das Objektive aber nur einzelne Bemerkungen, oder hintenangeordnete unvollkommene Betrachtungen werden, wie sie im dritten Theil stehen, und welcher Besonnene kann daraus den Hauptzweck des Buchs machen, eine Theorie der Künste?

Drittens. Home also, seinem Plan zufolge, schließt im Ganzen immer von oben herab, von Bewegungen und Leidenschaften herunter, zu denen er alsdann Beispiele nur gleichsam aufsuchet. Es versteht sich also, daß diese Beispiele, und oft auch die Kritik des Lords über Beispiele, wie es uns Hr. Klotz mit hoher Brust versichert, nicht der glücklichste Theil des homischen Werks sey; denn er ist wahrhaftig nicht Hauptwerk. Was sind ausgerissene Beispiele? matte, verwelkte Blumen, die vielleicht noch Spuren der ehemaligen Röthe und Grüne und Schönheit zeigen mögen, aber erbleicht, verwelkt, sterbend: denn sie sind aus ihrer Erde, von ihrer Wurzel, aus ihren Säften gerissen und liegen einzeln da. Vielleicht, daß man im Shakespear, im ganzen Tone seines Stücks, im fortgehenden Strome der Empfindung wirklich das Phänomenon gab, was der Kritikus bemerket, und an dieser Stelle beweisen will; vielleicht, daß er sich auch mit seinem Beweise trü-

get — gut! sein Phänomenon in der Seele bleibt noch immer fest, wenn gleich sein Exempel wanket. Und wenn jenes nur recht bemerkt ist; o mein Hr. Klotz, ein Exempelbüchlein, einen Kommentar über Dichter, einen Tröster von schönen Stellen hat Home nicht schreiben wollen: da seine Bemerkungen in der Empfindung ihm Hauptaugenmerk waren. Wie anders in einer Theorie der schönen Künste, wo ich nicht von oben herab Empfindung träumen, und im Traum Beispiele für die lange Weile hinzusuchen; sondern von lauter einzelnen Erfahrungen und Phänomenen in den Gegenständen des Schönen zurückschließen muß — Hr. R. hat sich also den Kopf des Home verkehrt aufgesetzet: was hinten stehen soll, steht vorn, das Vorderste hinten — ein schönes Ebenbild! ein zweiter Home.

Gerard endlich vom Geschmacke: mit dem Worte schon wieder ein subjektiver Zergliederer des Schönen in unsrer Empfindung: und einer der ersten, wenn nicht immer an tiefer, so an fruchtbarer, mannigfaltiger, exempelreicher Philosophie. Immer aber ist Geschmack seine Aufgabe, und nicht Theorie der schönen Künste. Wie er jener ein Gnüge gethan, ob er in Vertheilung der Gesichtspunkte und Hauptstandorte; ob er in Zusammenordnung der Materien und Abschnitte, jeder Hauptidee auf den Grund gekommen oder nicht? ob er nicht oft den weg-

leitenden Faden der Ideen völlig verliere, und statt die Einbildungskraft und die Vernunft ihren Gang fortgehen zu lassen, über einzeln vorliegende Gerichte und Wurzeln des Geschmacks urtheile und französire — alles dies mag ich nicht; das möge die Akademie beurtheilen, die das Werk krönte. Aber auch die vortreffliche Seite seines Buchs, wo er zunächst mit der Kritik gränzt, wo er eine große Summe von Empfindungen addirt, und häuft, ohne sie zum ersten Grunde abzuziehen, wo er für Alle, die Urtheil lernen wollen, bildend, und für Alle, die sich über ihren Geschmack Rechenschaft geben wollen, leitend ist; wo er viele Theile der Baumgarten'schen Aesthetik nahrhaft machen könnte — in Allem ist er keine Theorie der Künste, und es ist an Home gezeigt, wie sehr sich Riedel vergriffen, wenn er daher Methode, Ordnung, Materie und Plan nachgeahmt hat.

Und was soll ich alle, selbst die besten Schriftsteller herzählen, die Hr. R. in einzelnen Materien, nicht oder mißgebraucht hat. Was ist sein Schönes und Erhabnes, seine Grazie, sein Genie, sein Geschmack geworden? Wie zerschlagen ist hier Moses, Winkelmann und wer weiß ich mehr? und wo ist hier Burke, Kant, Wattelet, Zanotti u. s. w.? wo sind die vielen vortrefflichen Abhandlungen über einzelne Materien, die man schon in englischen Philosophien, Lehrbüchern der

Kunst, Wochen- und Monatsschriften vorfindet; die fast jeder Dichter und jeder Künstler insonderheit Italiens in seine Werke gestreuet, und uns endlich Herausgeber und Kunstrichter über ihre Autoren geliefert haben? Als Auszug ist also das Buch so einseitig und mißbrauchend, wie es als eigne Abhandlung Nichts ist.

12.

„Wie aber, wenn Hr. R. Alles im zweiten Theil nachholte? Wenn dieser, wie er versprochen hat, die Anwendung der vorigen Grundsätze auf die verschiednen Gattungen der Künste und Wissenschaften enthielte? wenn dieser sich zum ersten, wie die angewandte zur reinen Mathematik verhielte?" — — Wer dies glauben, wer dies für möglich halten kann, für den habe ich bis jetzt zu vergebens geschrieben — vergebens es gezeigt, daß eine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften eben durch diese ihren Gang nehmen müsse, um zu Grundsätzen zu kommen; vergebens es gezeigt, daß keine Grundsätze ohne Data und Phänomene möglich sind, und diese aus einzelnen Gattungen geschöpft werden müssen — vergebens es gezeigt, daß Worte von oben herab gesprochen, komplexe Trugideen, und daß alle Riedel'schen Kapitel solche halb-

verstandne entlehnte, nachgebetete Trugideen sind — vergebens es gezeigt, daß, da keine aus ihren Produkten unmittelbar und lebendig herausgezogen, also auch nicht auf ihre Produkte angewandt werden könne. Und was bleibt da für eine angewandte Aesthetik übrig? Ein solcher Kram, als die sogenannte reine des ersten Theils; die unreinste, an Begriffen, Abhandlung und Ordnung, die ich in der Welt kenne: welcher Unwissende wagt sie mit der bestimmtesten, gründlichsten und genauesten Wissenschaft, der Mathematik, auch nur zu vergleichen? — — —

Hier sind meine Ideen und Linien zu dem großen Gange durch alle schönen Künste und Wissenschaften hindurch zu einer Theorie des Schönen. Man wird sehen, der Gang selbst ist in seinen Fortschritten Hauptsache: mit ihm ist Alles gewonnen und verloren. Ich überlasse mich also der Einbildung seines Traumes.

Mich dünkt, die schöne Kunst, in der Einheit und Mannigfaltigkeit im simpelsten, stärksten Augenscheine erschienen, ist Baukunst. Die Zusammenfügung ihrer Glieder ist sehr einfach: das Verhältniß derselben zur Proportion des Ganzen, ihr gegenseitiges symmetrisches Entsprechen, ihre Regeln des Reichthums und der Stärke, der Fülle und Zartheit: ihr Eindruck von Schönheit und Schicklichkeit: ihre Größe und Anstaunung ist noch sehr einfach — Alles ist fest und groß und wohlgeordnet, wie

ein Gebäude. Unter allen Künsten wird also die Baukunst mein erstes vastes Phänomenon der Betrachtung, und so wie überhaupt nach Platon's und Aristoteles' Ausdruck, aus der Bewunderung alle Philosophie entstanden, so ist das große, das stille, das unverworrene, und ewige Anstaunen, was diese Kunst gibt, der erste Zustand, um den philosophischen Ton der Seele zur Aesthetik zu stimmen. Jüngling, in dessen Seele die Philosophie des Schönen schläft: der Genius der Künste wird dich mit diesen starken und großen Ideen erwecken, und indem er dich an sein Heiligthum führet: so wirst du zuerst ein Gebäude sehen, und fühlen und anstaunen lernen. Da sehe ich dich in der tiefen betrachtenden Stellung, wie du vom ersten Eindruck der Größe und Stärke und Erhabenheit dich sammlest, und in ihm, wie in einem Monument der Ewigkeit, was Jahrhunderte und Menschengeschlechter überleben wird, die Linien der Einheit und Mannigfaltigkeit, in der größesten Simplicität, in der erhabensten Wohlordnung, in der regelmäßigsten Symmetrie, und dem einfachsten Schicklichen des Geschmacks studirest. Alle diese Phänomene erscheinen hier unverworren, in den festesten Linien der Sicherheit vorgezeichnet: sie wirken lange auf die Seele und stehen ewig dem Auge da Anstaunend wirst du sie also in dir entwickeln, von dem Einfachen und Simpelsten der Säule bis zur reich-

sten Mannigfaltigkeit ihrer Theile, ihres Ganzen, ihrer Ordnungen: alsdann von der Symmetrie zweener Säulen zu ihrem Bogen hinaufsteigen und von da zum Pallaste in seinem ganzen Bilde: dann Seiten und Säulenreihen herunterfliegen: zurück kommen, das Gebäude zu zerschneiden, und seinen Grundriß zu suchen, und in allen Ausmessungen Ideen der Vollkommenheit finden, die sich im simpelsten Kontour offenbaret. Dann wird deine Einbildungskraft wachsen, bis du in dem ausgehöhlten Marmorberge nichts als ein Ideal anschaulicher Vollkommenheit siehest und dich in's Staunen verlierest. Nun gehe hin, und nimm nicht blos das Bild mit dir, und die simpeln Ideen, die du in ihm gefunden; es präge sich dir auch ein, um deine Seele selbst einzurichten: um ihr auf ewig die Größe und Stärke und Simplicität und Reichthum und Wohlordnung und Schicklichkeit zu geben; um sie, wie ein schönes Gebäude, zu erbauen. Wenn dich alsdann der Eindruck nie verläßt, wenn dir die Einrichtung ihrer Vollkommenheiten wesentlich geworden: Jüngling! so bist du zu den Geheimnissen des Schönen eingeweihet, und der Genius der Künste wird dir sein Heiligthum eröffnen. Baukunst war deine Vernunftlehre des Schönen: die Metaphysik desselben folget.

Noch sahest du kein Naturbild, kein wahres Ideal der Schönheit: denn was man auch von Aehnlichkeiten

in dieser Kunst mit Bäumen, Menschen und Pflanzen, was auch Skamozzi von riesenhaften, herkulischen und weiblichen, heldenhaften und jungfräulichen Säulen sagen möge: dies Alles ist eine außerwesentliche oder erzwungne Aehnlichkeit. Die Vollkommenheit der Baukunst ist nur in Linien und Flächen und Körpern anschaulich, die ganz erdichtet, willkührlich abstrahirt und kunstmäßig zusammengesetzt ist. Sie war also nur eine Vorbereitung außer dem Thore der wahren Kunst — die Pforte that sich auf, und siehe da! ein Naturbild, das wahre Ideal einer lebendigen Schönheit: die Statue.

Hier ist Natur: wahre Aehnlichkeit, und also Nachahmung und also Wahrheit der Kunst, die bis zum Fühlen, bis zur körperlichen Betastung, als dem sichersten Mittel derselben, Wahrheit ist.

Hier ist Schönheit: oder was man für einen Namen zu der Annehmlichkeit habe, die sich nicht blos durch unvollkommene Wellen- und Schlangenlinien, und schönen Ovalen, und Ellipsen, die sich blos auf einer Fläche äußern und also ewige Streitigkeit nachlassen werden, sondern durch Rotundität und fühlbare, immer dieselbe, und immer neue Wohlförmigkeit offenbaret: sie ist Schönheit!

Hier ist das Original des Ausdrucks, das Lebendige, die durch den Körper sprechende Seele und

also Täuschung, und lebendiges Anziehendes, und Interesse der Empfindung.

Hier ist mehr als ein todtes Schickliches der Baukunst: Proportion im Gliederbaue und Anstand in der Stellung, und Reiz in der Bewegung, und unersättliche Gedankenfülle in der Handlung.

Alle diese Gefühle hat die Hand des Künstlers fühlbar in den todten Marmor gelegt; fühlbar und gleichsam leibhaftig, wie in körperlicher Fülle bewohnen sie den Tempel des Kunstbildes. Mit jedem Worte, Jüngling, eröffnet sich dir eine neue Welt feiner Empfindungen: höre mich: tritt vor die Arbeiten der Phidias und Lysippe, und schließe deine Augen, und erfühle dir in dieser heiligen Dunkelheit die ersten Ideen schöner Natur, und der Wohlform, und des Ausdrucks und der Handlung und aller der unzähligen Begriffe, die davon abhangen. Erfühle sie dir, und du wirst finden, daß die Urheber der Sprache mit ihrem Gefühl, mit ihren Empfindungen des Schönen ursprünglich kein leeres Schattenbild, sondern Wahrheit gesagt haben: du wirst finden, daß auch in dieser Welt des sinnlich Schönen Gefühl eben so der erste, treue, wahre Sinn der Erfahrung sey, wie in der Welt des sinnlich Wahren: du wirst finden, daß die reiche Fülle von Begriffen, die sich hier erfahren und nicht blos todt anerkennen lassen, die Basis alles Schönen und gleich-

sam körperlich da sey, um die Seele zum Begriff des Schönen zu bilden und zu formen. Du wirst dies thun, du wirst dich bilden und formen, und unter Statuen, wie in einer Welt sinnlich gemachter Originalideen des Schönen wandeln: das wird deine erste Akademie seyn.

Noch erscheinet indessen in dieser Körperwelt des Schönen jede Figur einzeln. Was in und an ihr vorgestellt werden kann, ist fühlbar; aber was außer ihr, und nur in Entfernung mit ihr Eins seyn soll, muß abgetrennt erscheinen. Selbst also bei einer Fabel, bei einem Drama von Bildern dieser Kunst, wird noch nicht recht ein unzertrennliches Ganze, wie aus Einem Grunde; jedes steht vor sich da, denn das Kontinuum, was sie zusammenhält, die Luft, der Tag, die Nacht, die Fläche des Gesichts, ist nicht bildbar. Es muß also noch eine Kunst geben, die dieser großen Zaubertafel der Natur nacheifere, und auch wie sie Gegenstände durch Licht und Farben auf eine Fläche werfe, wo sie in ihrem Kontinuum, alle auf Einem Grunde, alle wie Eins erscheinen — — Lehrling des Schönen! das ist Malerei. Der große Vorhof des Schönen der Körper war dunkel: in heiliger unzerstreueter Finsterniß wandeltest du unter den Werken menschlicher Hände für menschliche Hände gemacht; dein Genius führte dich durch sie der Dämmerung und allmählig dem Lichte zu.

Das eröffnet sich dir jetzt: siehe! Die Zauberkunst menschlicher Hände für menschliche Augen dichtet dir eine Welt des Sichtbarschönen auf einer Fläche vor, als ob es nicht Fläche wäre.

Siehe da, Vielheit auf Einem Grunde, in Einem Kontinuum, in Einer Haltung des Lichts und Schattens: da studire also den Begriff der Einheit und Mannigfaltigkeit als Ordonance, als Neben- und Zusammenordnung. Glatt und vollkommen findest du diese Begriffe hier, im Ganzen, und im Effekt desselben, in seinen Gruppen und Figuren, Stellungen und Kontrasten, Lichtern und Farben; überall ist Eine Fabel und Eine Welt des sichtbar Mannigfaltigen und Einen: Alles bis auf die kleinste Nuance tritt herzu, dir diese Ideen der Dichtung, der Schaffung Einer zusammenhangenden Reihe von Wesen, aufzuklären. Ueberlaß dich ihnen: denn freilich wirkt jede Figur dieser Kunst in Vergleichung mit der Bildsäule nur unendlich schwächer, nur wie der Schatte von jener auf deine Seele; allein das ist auch nicht Hauptwirkung dieser Kunst. Sie wirkt nicht durch das Einzelne einer Figur, als solcher; sondern durch ein Ganzes aus Figuren und Lichtern und Farben und Räumen. Diese alle versammle in dir zu einem einzigen Eindruck, so wie du aus Einem Gesichtspunkte siehest; und breite dich von

diesem Eindrucke wieder auf alle Zusammensetzung aus: so siehest du malerisch — so bist du würdig eine Welt mit Einem Blicke zu überschauen, und dich an ihrer Vollkommenheit zu entzücken.

Bemerke also, je weiter du kommst: desto mehr wächset das Künstliche in den Künsten, und die Malerei ist voll von demselben. Du kannst dir ihren Haupteindruck nicht erfühlen; es gehört große Gewohnheit des Auges dazu, um ihn aus allen Theilen zu sammlen, und das Studium der Kunst wächset also mit jedem Schritte. Ueberfleuch nicht ihre Fläche mit einem Blicke der Unwissenheit oder des rohen Enthusiasmus: denn das hieße gaffen und ein Farbenbrett anlaufen: sondern siehe! betrachte! vergleiche! sammle!

Siehe Zeichnung! Bei der Bildhauerkunst war diese nur außerwesentliches Hülfsmittel, um dem Gefühl Form zu geben, und verschwand also, da sie diese gegeben hatte: die Dienerin, die blos aus Schwachheit und Bequemlichkeit nöthig war, wich, da die Herrin, der sie diente, Eindruck machen sollte. In der Malerei war sie wesentliches Mittel der Kunstwirkung und mußte also bleiben: denn Trug ist das Wesen dieser Kunst, die nur Trugbilder von Körpern auf einer Fläche dichtet, und jede Helferin, die am Truge Theil hat, muß sichtbar bleiben: da ist Zeichnung die erste. Sie zeichnet den Anschein

der Körper zu einem schönen Truge auf einer Fläche, und was gibt sie also nicht zu studiren? Wahrscheinlichkeit in ihrer Uridee, und dazu alle Genauigkeit und Richtigkeit der Linien; anschauliche Schönheit in ihrer Uridee, und dazu jede Annehmlichkeit von Wellen und Schlangenlinien, schönen Ovalen und Ellipsen, Eleganz und Geschmack der Zeichnung. — — Dies Alles schwimmt in einem Kontinuum, und da also,

Siehe Haltung des Ganzen: in Figuren anschaulicher Trug der Subsistenz und also Anatomie des Körpers und der Seele, das ist Charakter: in Gegenden anschaulicher Trug des Daseyns, und also Weiten und Fernen, Helle und Dunkelheit, Licht und Schatten; über Alles ergießt sich endlich die Zauberei der Farben und so

Siehe malerische Täuschung: eine Täuschung, die von der fühlbaren Illusion der Bildhauerkunst so verschieden ist, wie Gesicht vom Gefühl. Dort ward der Körper lebendig, und hier die ganze Bilderfläche mit Figuren, Licht und Farben gegenwärtig, jenes ward Trug des Gefühls, wie dies der Augen — Ueberall also ein neues Ideal, das im Ganzen einer anschaulichen Welt voll Kunstzüge auf Einer Fläche beruhet: die feinste, klärste und deutlichste Aesthetik des Gesichts: eine

Tafel der Weisheit der Schönen. Das, Jüngling, ist Malerei!

Eine Tafel der Weisheit der Schönen; und auf einer Tafel, auf einer Fläche gibt's noch eigentlich keine Folge; Alles ist Ein Augenblick Einer Vorstellung, so wie es nur Eine Tafel, Eine Fläche ist. Der Anschein von fortgehender Handlung ist hier nur Anschein, nur Trug der Einbildungskraft; und es ist also noch immer nur die Kunst Eines Moments, Eines Augenblicks. Wäre keine andre möglich, die auf mehrere Augenblicke wirke? die in ihrer Energie länger daure? die sich so der Dauer, der Zeit, der Folge auf einander bemächtige, wie die Bildhauerkunst des Körperlichen und Malerei des Flächenraumes? Wenn es Eine gibt: so wird sie eine ganz neue, eigne Kunst seyn, die mit jeden kaum kommensurirt werden kann: denn ihre Empfindnisse der Anmuth werden so von jenen unterschieden seyn, wie Folge und Raum, wie Neben- und Nacheinander — hier wird ein neuer Sinn aufwachen, von dem das bloße Auge und Gefühl keinen Begriff haben konnte — hier bereite man sich also auf eine neue Welt von Wollust der Kunst — es erschallet Musik.

Hier öffnet sich ein neuer Sinn, eine neue Pforte der Seele, und empfindet Ton, Töne: Töne, die in jedem einfachen Momente das Ohr mit Wollust in sich ziehet:

Töne, die in jedem einfachen Momente auf tausend neue Arten die Seele berühren, und tausend neue verschiedne, aber innige unmittelbare Empfindungen geben: Töne, die das unmittelbarste Instrument auf die Seele sind. Wogegen also der Ausdruck der anschaulichen Kunst nichts als Oberfläche war, wird hier inniges Wesen, das ist, die energische Kraft, das Pathos, wie soll ich's nennen? das Tiefeindringende auf die Seele: die Welt eines neuen Gefühls. Alle unsre Empfindungen werden hier ein Saitenspiel, dessen sich das, was Ton heißt, in aller Stärke einzelner Momente, und schöner Abwechselungen und wiederkommender Empfindsamkeiten bemächtigt.

Hier also ist Natur in Sprache der Leidenschaft und aller Empfindung: die Accente von diesen, und also Nachahmung und sympathetische Wahrheit in Tönen und Aeußerungen des Gefühls, und Ausdruck.

Hier ist Anmuth, oder wie man die ursprüngliche Empfindung nennen wolle, die unabhängig von Verhältnissen und Proportionen in einfachen Momenten die Seele angenehm beweget.

Hier ist schöne Folge im ersten einfachsten Original: die Melodie der Töne, in ihrer Abwechselung, ihrem Maaße, und ihrer Art.

Hier ist endlich zur Befestigung von Allem hörbares Verhältniß: Akkord: Harmonie. Theilklänge stim-

men zum Einklange und mit Einer Empfindung theilt das Ohr gleichsam das Untheilbare Eines Augenblicks, der noch immer ein Augenblick bleibt. — — Das sind die Gefühle dieses neuen Sinnes. Eindruck und gleichsam Ton auf die Seele, Accent der Empfindung, Harmonie und schöne Folge; wo diese sich finde, in Gedanken und Bildern, in Sprache und Farben, da ist sie musikalischer Natur; da ist sie von der Musik entlehnet. Wo aber diese von Symmetrie und Kontrasten, von Anordnung und Licht und Schatten auch in Tönen spreche: da borgt sie von andern Künsten, in denen diese Begriffe original erscheinen: da ist sie Schuldnerin.

Musik, als solche, hat Nachahmung menschlicher Leidenschaften: sie erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel. Du warest, Jüngling! in ihrem dunkeln Hörsaale: sie klagte: sie seufzete: sie stürmte: sie jauchzete; du fühltest Alles, du fühltest mit jeder Saite mit — aber worüber war's, daß sie, und du mit ihr klagtest, seufzetest, jauchzetest, stürmtest? Kein Schatte von Anschauung; Alles regte sich nur im dunkelsten Abgrunde deiner Seele, wie ein lebender Wind die Tiefe des Oceans erreget. Wie? wenn ein deutlicherer menschlicher Ausdruck der Leidenschaft dazu käme, die die Tonkunst nur so undeutlich sagte? Menschlicher Ausdruck durch die Sprache? ist zwar

deutlicher; aber nur gar zu deutlich. Da diese willkührlich, da sie mit der Natur der Empfindungen also nicht so innig verbunden ist: so wird sie zwar aufklären, aber nicht verstärken: sie wird eher abwenden und schwächen. Sollte es also keinen natürlichern menschlichen Ausdruck der Leidenschaft geben, der so unmittelbar und unwillkührlich sey, als Accent, als Ton selbst? Allerdings! Ausdruck in Körper, in Miene, in Stellung, in Bewegung, in Handlung; wie sich in diesen die Seele so natürlich und ganz äußert — welch ein Ausdruck! welche Wirkung! Und wenn nun die Musik ihre Töne hinzufügte — doch nein! nicht hinzufügte, sondern Jedes von Jenem so natürlich belebte, als es die Leidenschaft vorbringt, und es mit jedem Ton tiefer einprägte? und nichts übereinander herrschte, nicht Musik über das Anschauliche, als blos um es zu beleben, um ihm Energie zu geben; nicht das Anschauliche über die Musik, als blos um den Ausdruck derselben durch sichtbare Bewegung und Handlung klärer zu machen? Und wenn nun jede dieser Bewegungen und Handlungen alle Linien und Gestalten und Stellungen des Schönen vereinigte, die sich vereinigen ließen — und in jeder alle Kraft der Leidenschaft und des Wohllauts sichtbar ausdrückte, die sich ausdrücken ließen? Und wenn nun die Musik in ihren Tönen jede derselben allmächtig und Alles erfüllend begleitete und verstärkte?

und nichts über einander herrscht und Alles Eins wird — fühlbarer Jüngling, welcher Eindruck! Die Kunst schöner Gestalten und malerischer Stellungen und reizender Bewegungen und musikalischer Energie und menschliche Empfindung — alle Künste des Schönen und Entzückenden wirken zusammen, und die menschliche Seele belebt sie: sichtbar und hörbar belebt sie sie: durch Auge und Ohr, von allen Seiten wird also die Seele bestürmt — das war die Tanzkunst der Alten!

Ich bin zu blöde, um meiner kleinen Analyse den prächtigen Titel aufzusetzen: Auflösung der Schönheit in ihre Bestandtheile: ich liefre nur Andeutungen, nur Winke. Eine philosophische Theorie des Schönen in allen Künsten muß etwas mehr liefern, Ausführungen, ein zusammenhangendes vollendetes System. Hr. R. hat in seiner Theorie der sch. K. eine Abtheilung unter dem prächtigen Titel: Auflösung der Schönheit in ihre Bestandtheile; abscheulich ist's aber und weniger als Nichts, was er da vom *αρρητον* der Schönheit und von vollkommner Sinnlichkeit und von uninteressirtem Wohlgefallen unbestimmt und kauderwelsch herbetet, und nichts weniger unternimmt, als uns alle bessere Entwicklung des Schönen als steril, trocken und unwichtig zu verrufen. Doch was störet uns die barbarische Muse dieses Theoristen; wir gehen unsern Weg fort:

Aus allen Sinnen strömen die Empfindungen des Schönen in die Einbildungskraft und aus allen schönen Künsten also in die Poesie hinüber. Wie Phantasie nichts ohne Sinne, so weiß diese nichts ohne die schönen Künste: sie hat ihre meisten Grundideen des Schönen aus diesen, und ist Alles ein zusammengeschloßner Ocean von Gestalten und Bildern und Tönen und Bewegungen der Annehmlichkeit — wo soll ich die Ableitung eines solchen Meers anfangen, ohne mich zu verwirren, ohne in ihm zu sinken?

Jede Vorstellung der Phantasie ist schon ihrem Namen nach Vorstellung, das ist Bild, und aus den Künsten der Anschauung, der Vorstellung, der Bildung, muß also die Poesie, die einzig schöne Kunst unmittelbar für die Seele, ihre Urbegriffe herholen. Und woher wird nun die Größe und Schönheit eines Gedankens, als Bild? die Aehnlichkeit desselben mit der Natur? die Auswahl desselben aus der Natur, und also seine Verschönerung? der schöne Anschein desselben im Zusammenhange, und also seine Zeichnung, sein Charakter, sein Kolorit? aus welchen Künsten werden diese Begriffe anschaulich und ursprünglich erkannt? — Sie sind gezeigt, die Künste des Gefühls und Augenscheins des Schönen; hier sind jene also lebendig: hier also auch für die Poesie zu studiren, die ohne diesen

Unterricht blos eine Nachschwäzerin der Künste des Schönen bleibt. Da also sind die Ideen und die Gesetze von Schönheit und Aehnlichkeit und Auswahl und Zeichnung und Charakter und Farbe der Gedanken zu suchen, und so wie man in der Metaphysik einen Begriff abziehet und sondert: so bildet man hier eine Vorstellung einzeln, so zeichnet und schildert man sie im Zusammenhange mit andern; überall wird die Poesie Nachahmerin, und die Theorie derselben Schülerin der schönen Künste, oder sie ist Gewäsch, wie fast alle, die wir haben.

Zwo Vorstellungen sollen in Einen Satz, Gegensatz, Beispiel, Gleichniß zusammengestellt werden; die einfachste Zusammenstellung nach Regeln des Schönen, wird architektonisch. Die Festigkeit jeder von beiden Ideen, ihr Maaß, ihre Proportion und Symmetrie gegen einander, das Wesentliche und Zierliche ihrer Glieder zu einander, wo hat's in der Kunst sichtbares Vorbild? In der Säulenlehre, und wie diese mit Mechanik und Mathematik; so gränzt jene mit Philosophie und Logik. Wie zwo Säulen gegen einander, stehen also diese beiden Ideen des Satzes, der Antithese, des Exempels, der Vergleichung da — haben sie Festigkeit und Wohlordnung? Sind sie, wenn sie aus Gliedern bestehen, auch aus ihnen so regelmäßig und manigfalt und frei zusammmengesetzt, daß auch mit ihnen das Ganze große Wirkung thut? Und sind auch diese

kleinern Glieder aus der Natur gleichsam ausgeformt, vollkommen an sich, und wohl untereinander? die kleinen um die großen zu decken und zu unterscheiden — alle unüberhäuft und ohne Wiederholung; in Abwechselung und ohne Verwirrung; in ihrem Aussprung und Einziehung für den Gesichtspunkt schicklich, in ihren Zierrathen wohlgereimt, und jedesmal nach ihrer Ordnung wohlverhaltend? — — — bis auf so kleine Verhältnisse der Redetheile erstrecket sich das Vorbild der Künste, und wo es auf das kälteste Verhältniß der Anordnung ankommt, das Vorbild der Baukunst — vom kleinen Satz, Gegensatz, Beispiel, bis zur großen Rede, bis zum einfachen Plan des großen Gedichts: so fern es in diesem noch auf bloße Verhältnisse ankommt.

Bloße Verhältnisse aber liebt die Dichtkunst nicht allein: sie sind zu ihrem Hauptzwecke zu kalt, zu trocken, zu gleichförmig; die lebendigere Kunst wird also lieber Lehrerin und Muse. Bildhauerei war's, die in ihrer Zeichnung von den festen geraden Umrissen der Baukunst, die nur durch Simplicität und einige sanfte An- und Abläufe gefallen wollte; sonst aber die harte Linie der Wahrheit liebte; die von dieser abging und sich die eigne Linie der Schönheit in der Natur suchte, Aehnlichkeiten studirte und verschönerte, Ausdruck für's Gefühl und einfache Handlung lernte. Wenn voraus also Einheit und Ebenmaaß

herrschte: so fing sich hier schon ein schönes Unebenmaaß, und Reiz in der Bewegung und Fruchtbarkeit in der Handlung des einzelnen Geschöpfs an, das diese Kunst machte. Große Zusammenordnung endlich, Einheit uud mannigfaltige Entgegensetzung, und Vertheilung der Gruppen und schöne Unordnung in Figuren, im Licht und Schatten, im Tone der Farbe — alles dies ward im Gemälde sichtbar. Von allen dreien Künsten borgt die Dichtkunst; nur wo sie von jeder borge? ist am schwersten zu bestimmen. Wo und wie weit das Ebenmaaß der Baukunst, die einfache Handlung der Skulptur und die zusammengesetzte Mannigfaltigkeit der Malerei herrsche und nicht herrschen müsse? welche Bauarten und Gestalten und Manieren und Farben jedes der merkwürdigsten Zeitalter, Völker und Dichter geliebt? was in jedem nachzuahmen und zu vermeiden? und woher jede Eigenheit und Gestalt und Manier zu erklären sey — das alles sollte die Theorie der Dichtkunst erklären und bestimmen — man urtheile, ob wir eine solche haben. Man hat die Poesie lange eine stumme Malerei genannt: und eben so lange mit der Bildhauerei verglichen; nur philosophisch verglichen, und abgesondert, das hat man noch nicht.

Poesie ist mehr als stumme Malerei und Skulptur; und noch gar etwas ganz Anders, als beide, sie ist Rede, sie ist Musik der Seele. Folge der Gedanken, der Bilder,

der Worte, der Töne ist das Wesen ihres Ausdrucks; hierin ist sie der Musik ähnlich. Nicht blos, daß ich in einem Wort Bild und Ton und also eine gewisse Harmonie höre, die wie ein Akkord in einander fällt, und das Wesen der Prosodie ausmacht. In der Wortfolge selbst vornehmlich folgt und wirkt eine Melodie von Vorstellungen und Tönen: mit jedem Wort und Tone wirkt die Energie tiefer in die Seele, und Alles wirkt auf das Ganze. Ode und Idylle, Fabel und Rede der Leidenschaft sind eine Melodie von Gedanken, wo jeder Ton rührt, indem er geschieht und einem andern Platz macht, und sich durch die süße Spur, durch den schönen Nachklang, den er nachläßt, sich in einen andern auflöset und verlieret. Eben aus der Kette also solcher Auflösungen und Verfließungen, die uns den Eindruck immer zweckmäßiger in die Seele hineinbeben, entstehet die Wirkung der Musik, und durch die Sprache das Ganze der Ode, der Idylle, der Fabel, des Drama, der Epopee, wo jedes einzelne Moment an sich Nichts, und der Effekt des Ganzen Alles ist. Hienach wird eine Theorie der Dichtkunst in der Folge und Kraft ihrer Vorstellungen zum Ganzen möglich.

Endlich aber soll sie lebendige Bewegungen und Empfindungen sinnlich machen, die diese todten Künste alle nur todt und die Musik allein nur dunkel ausdrückte; welch ein großes Muster wäre hier die Tanzkunst der

Alten, wenn sie uns noch Vorbild seyn könnte. Den lebendsten Ausdruck der Leidenschaft und aller Leidenschaften nacheinander, durch Miene, Geberde, Stellung auf- und neben- und nacheinander; was Leben und Reiz und Handlung heißt, hat die Poesie aufgenommen, es geistig in ihr Wesen, und ihren Ausdruck, und in den Vortrag ihres Ausdrucks, die hohe Deklamation verpflanzt — göttliche Poesie! geistige Kunst des Schönen! Königin aller Ideen aus allen Sinnen! ein Sammelplatz aller Zaubereien aller Künste!

Das Uebrige ist in der Poesie und in den Künsten Nebensache; es gehört in die eigenthümlichen speciellern praktischen Anweisungen, nicht in die philosophische Theorie des Schönen überhaupt. So gibt's in jeder der Künste ein Mechanisches und Handwerksmäßiges: und auf der andern Seite ein fremdes Wissenschaftliches, was aber nur von fern gränzt. Ein Theil der anschauenden Künste beruht auf Optik und Perspektiv: die Musik auf der mathematischen Akustik und die Baukunst auf wie vielen Künsten der Handarbeit! Ein großer Theil der Dichtkunst stützt sich auf Grammatik, ein andrer auf Logik, wenigstens auf Logik des guten Verstandes, ein dritter auf Metaphysik sogar. Alles dies aber sind Grundlagen, sind Mittel zu Zwecken; wer sie als Zwecke, als Gebäude der Theorie in seine Kunst und gar in die Aesthetik des Schö-

nen bringt, baut an einer Nebensache, wie an einem Hauptwerke. Wäre dies nicht mit eine Ursache, warum wir bisher mit der eigentlichen Aesthetik noch so unweit sind? Die Baumgarten'sche ist ganz Nebenwerk, und die Riedel'sche ein Flickwerk von Angebäuden und kleinen Gänsehütten ohne Hauptzweck, Plan und Ordnung.

Der Weg, den ich bezeichnet, dünkt mich die einzige Methode, um eine Wissenschaft aufzuräumen, und zu sondern, die noch so verworren da liegt. Durch eine solche Aesthetik würden unsre ästhetische Schwätzer, die über und aus allen Künsten in Bildern und Blumen hinwegreden, belehrt, oder wenigstens entlarvt. Durch sie würde die Jugend zu einer Wissenschaft gelockt, die ihnen nicht mit abstrakten Ideen in's Auge fährt; in der sie durch alle Künste hindurch lauter schöne Erscheinungen genießen, bei jedem Schritt mit neuen Phänomenen und Erfahrungen bereichert, sich nur zuletzt der von selbst entkleideten Idee der Schönheit nähern. Durch sie entstünde eine Wissenschaft bildend für den Geschmack in allen Künsten, in allen Dingen des Sinnlichschönen, und also eine Führerin zur reizenden, gebildeten Denkart zu leben. Durch sie würde vielleicht die alte Erziehung der Jugend wieder lebendig, da die zarte Seele nicht mit vagen, abstrakten Ideen, sondern mit festen, wesentlichen Begriffen des Schönen genährt, und immer weiter geführt, endlich eine Seele

voll griechischen Gefühls und griechischer Philosophie würde. Unendlich viele, jetzt schief angenommene Halbbegriffe würden dadurch bestimmt oder ausgerottet, die jetzt Aesthetik als eine spielende unphilosophische Wissenschaft verrufen: in ihr würde die jüngere, munterere Schwester unsrer Logik und die angenehmste Tochter der Psychologie geboren: wie nützlich, wenn sie in Schulen angefangen und auf Akademien vollendet würde. Sie würde mehr als Logik bilden, denn sie ist Logik der Seelenkräfte, die im Jünglinge zuerst erwachen und die der Ungelehrte am meisten braucht: sie würde mehr als akademische Geschichtchen reizen, denn sie ist weit und reich und fruchtbar, wie die allweite schöne Natur: sie würde nie ermüden, denn sie führt immer weiter von Augenschein zu Augenschein, von anschauender Kunst zum Ohr, und von da in die Seele selbst: sie würde nicht, was oft die Wissenschaften thun, das Genie unter Abstraktionen ermatten, sondern immer Erfahrung bleiben, Auge, Ohr, Hand und Phantasie unvermerkt bilden, und der Seele den Reichthum an Ideen, den Geschmack an der Schönheit, die Richtigkeit des Urtheils und des Sinnes geben, die allein den schönen Geist machet — ihn, der das Schöne sieht und fühlt und anbetet, wo es sich findet, in jeder Kunst, wie im Schooße der großen Natur, ihn, der das Schöne unter allen Völkern und Zeitaltern sucht, und wo er's auch

nur in einer kleinen Spur findet, mit Feuer in sich schreibt, ihn, der sich also einen Geist sammlet, groß und reich wie die weite Natur, und fein und richtig, wie jede Kunst; unermeßlich wie Völker und Jahrhunderte, und doch genau und sicher, wie der Zeitpunkt des besten Geschmacks — o menschliche Seele, du Tochter göttlicher Talente, warum wirst du nicht oft und immer so gebildet? und o Wissenschaft, die so bilden kann, warum bist du in alle deinem Licht, Ordnung, Faßlichkeit, Reichthum und Schönheit noch nicht da? — Theorie der schönen Künste und Wissenschaften!

Und eben lese ich, daß Sulzer's Wörterbuch erscheinen werde; auch schon als Wörterbuch angenehme Erscheinung, und vielleicht der letzte Vorbereitungsbeitrag zu der Theorie, die ich wünsche und suche! Meine kritische Wälder, meine Sorgsamkeit wenigstens in Entwicklung der Begriffe des Schönen, die Andre so gern verwirren, — dieses möge zeugen, ob ich ein Leser derselben zu seyn verdiene, oder wenigstens ein gleichgültiger Leser seyn würde. — Das Ende von Klopstock's Messias, und eine pragmatische Uebersetzung der Schriften des Orients von Michaelis, und eine Geschichte der Wissenschaft, besonders der Dichtkunst des Alterthums von einem zweiten Winkelmann und neue Offenbarungen der Wieland'schen Muse, und Gleim'sche altdeutsche Balladen, Barden-

und Skaldengesänge, und einen Rammlerischen Horaz, und Meinhard'sche Uebersetzungen der größten Dichter aller Völker, und Heinische Ausgaben der Griechen und Römer, und Romer's und Sara's für unsre Bühne, und Addisson-Sonnenfelsse in aller Prose der Deutschen, und neue Literaturbriefe zur Züchtigung unsrer Mikrologen des Alterthums und zur Erneuerung der wahren Philosophie und Hagedorne in jeder Kunst des Schönen, und dann eine philosophische Theorie und Geschichte der Künste und Wissenschaften des Schönen — einige Wünsche von diesen werden erfüllet: unsre Zeit erhebt sich wieder zu einer neuen Periode deutscher Verdienste — kannst du es, göttliche Muse! so laß mich die übrigen erleben!

III.

Sollte es nöthig seyn, mich auf einzelne Abhandlungen im Riedel'schen Lehrbuche einzulassen? Nach dem, was gezeigt worden ist, nicht. Da in ihnen alle einzelnen Begriffe abgehandelt sind, ohne einen derselben nach seiner Ursprünglichkeit, Bestimmtheit und Sphäre geordnet zu haben; so kann es nicht anders, als die beschwerlichste verworrenste Nachwandelungen in einem Labyrinthe geben, das schrecklicher, als eine leere Wüste ist. Höllenstrafe wäre es also, diesen Wald von Kapiteln durchzuarbeiten, die ich, trotz aller Mühe, nicht alle habe durchlesen können. Um indessen mein Urtheil über das ganze Riedel'sche Werk auch im Einzeln zu bestätigen; um im Einzeln einigermassen zu zeigen, wie ein Begriff durch mehr als eine Kunst hindurch zu seinem Ursprunge sollte geführet werden, will ich mich an einige Anfangskapitel wagen; es wäre viel, wenn ich zu sieben oder zwölfen aushielte. Zuerst also

1.

Vom Großen und Erhabenen.

Vom Großen und Erhabnen zuerst? ohne alle Voraussetzung? — — — Setzt Größe nicht überall Viel-

heit der Theile, und ein Einförmiges der Theile, ein Maaß voraus? Und welches ist nun das Maaß des ästhetisch Großen? sein Eines so vielmal gesetzt, daß eine Größe wird? - - Als ob sich Hr. R. darum kümmerte! Er fand in Home und Gerard diesen Begriff bald Anfangs abgehandelt: Longin und Mendelsohn hatten vorgearbeitet: Hier war leicht ein Kapitel zusammenzuschreiben; also weg! zuerst weg mit dem Begriff der Größe! Einheit und Mannigfaltigkeit kann hinten kommen! es bleibt doch eine philosophischordentliche Theorie!

Aber wie nun den Begriff entwickeln? wie ihn aus seinem Ursprunge erklären? Da weiß Hr. R. Rath, ohne solche Mühe nöthig zu haben. Er legt in unsre Natur einen unüberwindlichen Hang gegen das Große, einen blinden Instinkt gegen das Erhabene: er kleidet diesen Instinkt in eine prächtig verworrene Sprache, vom fast Göttlichen, von Fülle und Schwung der Seele, von höherer Region über der gewöhnlichen Sphäre u. s. w. citirt gar einen Alten, der eben solchen Unsinn gesagt haben soll: und so ist Alles geschehen! Die Begriffe des Großen und Erhabnen sind aus dem Grunde der Seele hervorgeholt: Der Ursprung des Großen ist der unüberwindliche Hang unsrer Natur gegen das Große: Die Idee ist entwickelt! — — —

Nun aber, wenn Hr. R. sogleich fortfährt, die üble Wirkung des Zugroßen zu verexempeln, nun möchte ich wissen, was zu Groß sei? „Was ich nicht sinnlich „übersehen, nicht sinnlich denken kann, was ungeheuer „und ohne Proportion ist!“ Schön! für Ein Undeutliches nicht mehr als vier noch verworrenere Undeutlichkeiten! warum nicht lieber gar: „was für den unüberwindlichen Hang meiner Natur gegen das Große zu groß „ist!“ Da bliebe sich wenigstens die Theorie treu!

Den Begriff der Größe als ein absolutes Gefühl zu behandeln: man sage, ob es eine tiefere Philosophie geben kann? = = Ist Groß je wo anders, als wo ein Eins etlichemal gesetzt und also Maaßstab wird? ist's also je anders, als ein relativer Begriff der Vergleichung? Die Fama des Virgil's und die Zwietracht Homer's und Milton's Teufel und der große Engel Mahomed's sind sie anders als relativ groß? und außer dieser Relation wer kennet nicht die Dichtung der Mikromegas? Ist Erhaben nicht eben dasselbe in Beziehung auf das, was über uns ist? Liegt hier also nicht auch ein Gesichtskreis, eine Horizontallinie zum Grunde, über die eine Höhenmessung aufgerichtet wird? Und wer ist der Anfänger der Mathematik und Ontologie, der das nicht wüßte? Und siehe! bei Hrn. R. sind diese Begriffe in ästhetischem *Verstande* absolute Grundgefühle, die er ohne

Einheit und Mannigfaltigkeit, ohne Maaßstab und Horizonthöhe, abhandeln und erklären kann — der weise Theorist!

2. Man sieht, es müssen Dinge ausgemacht werden, wo sich Größe und Erhabenheit offenbaret: welche hat Hr. R. ausgemacht? Welche? Keine! Er redet von großen Objekten und von erhabnen Gedanken, die ihnen ähnlich seyn müßten, und wieder von großen Gedanken als Objekten, und mitten inne von komischer Größe und von großen Gedanken, die nicht Objekte sind — — welch Gemisch! welche Verwirrung! welche Unbestimmtheit! Und was ließe sich nicht in solcher Trübe ein ganzes Kapitel durch für Schlamm fischen?

Jeder Anfänger der Metaphysik weiß, daß Größe, Weite, Erhabenheit ein Beziehungsbegriff sey, durch eine lange Uebung des Urtheils am meisten bei Gegenständen des Gesichts gebildet. Da dies am klärsten, Theile nebeneinander und zueinander sich verhaltend, siehet: schnell nimmt's Einen Theil zum dunkeln Maaße an; setzt ihn über= oder nebeneinander; so ist der Begriff von Größe. Je einförmiger und näher zusammen die Theile des Gegenstandes: je leichter das Augenmaaß: desto schneller der Begriff von Größe. Je zerstreuter aber, je mannigfaltiger und ungleichartiger, desto langsamer, desto künstlicher. — — Nicht übelgewählter kann also ein Beispiel

seyn, als das erste und vornehmste des Hrn. R. vom Frühlinge. Das Laub, die Wiese, der Bach, die Blumen, die Vögel, der heitre Himmel, wie einzeln, wie zerstreut und ungleichartig sind diese Gegenstände? welche Mühe der Abstraktion, aus ihnen die Idee des Frühlings zusammenzusetzen! fällt hier das Große, als solches, sichtlich in die Augen? Die sinnlichen Theile fallen sie auch sinnlich in die Eine Idee der Größe zusammen, daß keine natürlicher wäre? Wahrhaftig nicht! Die Idee des Frühlings ist reich, schön; aber kein erstes Beispiel der Größe, und wer dürfte an bessern Beispielen arm seyn, der je von einem großen Gegenstande der Natur gerührt gewesen!

Gegenstände des Gesichts! Künste des Anschauens! welche Welt für diese Ideen! — Aufwärts hin; Höhen! unterwärts hin; Tiefen! vor sich hin; Weiten! lauter Ausmessungen Eines Begriffs, lauter Größen! — — Und wie klein, wenn Hr. R. aus dieser Welt von Anschauung nichts mitbringt, als die elend neue Erfahrung, daß „körperliche Höhe mit proportionirter Breite und Dicke ohne „sinnliche Unvollkommenheit groß sey!" Sonach ist körperliche Höhe allein groß, und eine Fläche, eine Linie als solche nicht? und nur allein mit proportionirter Breite und Dicke groß, ohne das nicht? und ohne sinnliche Unvollkommenheit — als wenn der Popanz hier was bei-

trage, was helfe oder schade? Armer Philosoph in einer Welt voll Höhen!

Aber Hr. R. weiß auch etwas von der Tiefe. „Die Tiefe, wenn sie sich zuletzt in Dunkelheit verliert, „die aber nicht allzu abstechend und schneidend seyn darf, „bringt ein vermischtes Gefühl von Erstaunen und Ehr-„furcht hervor, welches mit demjenigen kann verglichen „werden, was wir bei dem Eingange einer geraden und „unabsehlichen Allee empfinden." So also allein, wenn Tiefe sich zuletzt mit Dunkelheit mischt? allein, wenn die Dunkelheit nicht allzu abstechend und schneidend ist? Dann allein bringt sie dies Gefühl hervor? und dies Gefühl ist Ehrfurcht? und das nehmliche, was wir beim Eintritt einer Allee empfinden? eine dunkle Tiefe, und eine helle lange Allee geben einerlei Gefühl? Gefühl der Ehrfurcht? = = Mein Nervengebäude antipathisirt jedem Worte: warum mußte denn Hr. R. eben damals Lessing's Laokoon lesen, um so was Abstechendes und Schneidendes anzubringen?

Es gibt also Größen, die auf einmal da sind: neben- hinter- über- unter einander, und der brittische Philosoph des Erhabnen, Burke, hat manchen einzelnen Gefühlen derselben nachgespürt. Es gibt auch, aber dunklere Größen hintereinander, Töne, die gezogen werden, lange dauren, unermeßliche Sprünge insonderheit

in die Tiefe thun — — Gefühle, die der Größe ähnlich, intensiv stärker, aber extensiv nicht so klar sind, wie die Gegenstände des Lichts. Es gibt endlich auch ein drittes Gefühl von Größen, Kraft, Wucht, Gewalt: außerordentlich schnelle, oder stürmische Bewegungen, eine Macht, die das Gegengewicht, wie ein Donner zu Boden reißt u. s. w. erregen in uns ein Gefühl von Schwachheit, und Bewundrung, Schauder. Hier ist die Ausmessung schnell, verworren, dunkel: das Gefühl muß überraschen und uns in unser Nichts zurückstürzen: es ist aber auch das innigste und mächtigste. Was gäbe es hier für eine weite Physiologie des Gefühls der Größen in den Sinnen, im Gesicht, als dem eigentlichsten und klärsten, im Gehör, wo Größe nur durch Dauer und Abstand wirkt, im Gefühl, wo sie am uneigentlichsten und innigsten, durch die Verbindung vieler Begriffe bei Kraft und Gewalt wirkt — welches Feld zu physiologischen Erfahrungen, das aber — — Hr. R. nicht gesehen.

Aller dieser sinnlichen Größen bemächtigt sich die Phantasie, um sich eine eigne Welt zu schaffen, wo noch die sichtlichen Begriffe die klärsten, die hörbaren inniger, die gefühlartigen die innigsten und dunkelsten sind. Es ist natürlich, daß hier eine Theorie der Größe diese Begriffe ordne, zergliedere und wäge, und gleichsam eine Philosophie *und Mathematik* von Größen der Phantasie aus

dem Augenschein, dem Gehör und dem Gefühl schaffe. Hr. R. hat nichts dazu; er hat nicht einmal beide Arten, die sinnlichen, wo nur die Phantasie hilft, und die Phantasieen, wo sich die Gegenstände eines Sinnes, von dem sie geborgt werden, auf eigne Weise bilden; beide hat er nicht einmal unterschieden. Er gibt Beispiele durch einander: zu sinnlichen Größen Beispiele der Phantasie; zu dieser Exempel aus den Sinnen. Milton's Teufel sollen sinnlich gemessen werden: ich soll vor sie hintreten, um sie Stückweise zu zerlegen; sie bleiben also nicht mehr die Geschöpfe der Phantasie, die als große Rauchwolken mein poetisches Auge vorbeigehn, und eben durch dies unsinnliche phantastische Große und Unermeßliche in's Gedicht wirken sollen — nein! Die Zwietracht bei Homer und Virgil's Fama wird von Hrn. R. geduldig übersehen, weil ihre Größe endlich doch nur figürlich gefunden wird, weil ihre Ausdehnung doch nur die Wirkung bedeuten soll: sie bleibt also nicht ein phantasieartig Geschöpf, sondern wird geduldig mit dem körperlichen Auge vermessen. Umgekehrt wiederum muß Klopstock und Homer: ja was Klopstock und Homer? selbst abgezogene Begriffe, von Frühling, Ewigkeit, von Alter, vom Fall Adam's und was weiß ich mehr? muß Beispiel zu sinnlichen Größen seyn. — — Welche Verwirrung! welche Unordnung! Und so sind Beispiele und so die aus ihnen

gezogne Sätze. „Geschwindigkeit und Heftigkeit mit An„stand und ohne Unschicklichkeit ist groß!“ Wer versteht davon ein lebendiges Wort? was Geschwindigkeit mit Anstand, was Heftigkeit mit Anstand, was Anstand und Heftigkeit, und Geschwindigkeit ohne Unschicklichkeit sey? wer versteht davon ein Wort? und das ist philosophische Erklärung und Theorie der Größe!

Es gibt endlich noch eine dritte Gattung, aus Abziehung der Begriffe, die ich Größen des Verstandes und der Vernunft nennen möchte, und von denen jene auf einem evidenten Urtheil, diese auf einer Reihe von Schlüssen beruhen. Zu den ersten gehört z. E. das Große in der geistigen Schönheit und Vollkommenheit eines Menschen; das was in einem Charakter, in einer Gesinnung, in einer That, in einem Beispeile rührt — eine Klasse, aus der Riedel einige Brocken hinstreuet. Zu den zweiten gehört das Große aus der Abgezogenheit vieler Gedanken in Einen z. E. Ewigkeit, Fall Adam's u. s. w. Alle sind bei Hrn. R. vermischt, da doch jede ihre eigne Natur und Gesetze und Bestimmungen hat. So steht's bei ihm mit Aufzählung der genetischen Gattungen von Größe aus! ein Allerlei von gestohlnen, verschnittnen, mannigfarbigen Lappen und Flicken, wie in der Hölle des Schneiders!

Darf ich hier einen kleinen Ausweg nehmen, um

einen Philosophen über das Große und Erhabne zu nennen, der in diesen letzten Gattungen insonderheit sehr lesenswürdig ist. Kant, ganz ein gesellschaftlicher Beobachter, ganz der gebildete Philosoph nimmt in seiner Abhandlung vom Schönen und Erhabnen, auch insonderheit die bildsame Natur des Menschen, die gesellschaftliche Seite unsrer Natur in ihren feinsten Farben und Schattierungen zum Felde seiner Beobachtung. Das Große und Schöne an Menschen und menschlichen Charakteren, und Temperamenten und Geschlechtertrieben und Tugenden und endlich Nationalcharakteren: das ist seine Welt, wo er bis auf die feinsten Nuancen fein bemerkt, bis auf die verborgensten Triebfedern fein zergliedert, und bis zu manchem kleinen Eigensinn, fein bestimmt — ganz ein Philosoph des Erhabnen und Schönen der Humanität! und in dieser menschlichen Philosophie ein Shaftesburi Deutschlands. Wie kommt's denn, daß diese kleine Schrift von so reichem Inhalte weniger bekannt und angemeldet ist, als sie es verdiente? Die Literaturbriefe dachten an sie; schliefen aber darüber ein. Riedel kennet sie nicht —— doch das wäre endlich ihr wenigster Schade, daß sie Riedel nicht kennet. Ich komme auf sein Kapitel von Größe in den schönen Künsten und Wissenschaften zurück.

Größe in den schönen Künsten und Wissenschaften? ei! was entschlüpft der Feder, wovon sein

ganz Kapitel nicht handelt; wovon er nichts als Fratzen und Brocken weiß. Einmal wirft er z. E. wie von Ungefähr die Frage auf: „woher es komme, daß der Dich„ter die Größe höher treiben könne, als der bildende „Künstler?“ und weil ihm Lessing's Laokoon eben den Kopf verwirret: so antwortet er, wider seinen Willen, daraus zu antworten: „daher, daß der Dichter durch „Progression und Kontrast; der Künstler nur durch Kon„trast allein; daher jenem mehr Erhabnes!“ Nun, lieber Leser! halte dir den Kopf! nun weißt du alle Arten der Größe in den schönen Künsten, und in jeder ihren verschiedenen Ausdruck, ihr Maaß, ihre Gegenstände, ihre Zwecke!

Hat Baukunst keine Größe? und Hr. R. übergehet sie, ohne an sie zu denken. Ist sie nicht die Kunst, die aus dem ganzen Naturgebäude der Schöpfung sich in einen engen Raum zusammenzieht, um da groß und fest und schön zu erscheinen? Welcher Begriff ist bei ihr also ursprünglicher, anschauender, allgemeiner, als Größe durch Festigkeit, und Kraft, und Dauer? In ihrem Wesentlichen und ihrer Verzierung, in Säulenstärke und Symmetrie, und Zusammen= und Uebereinanderordnung, bis auf die kleinsten Kennzeichen, Stellungen und Glieder ist Größe durch Festigkeit herrschend: Le Roi hat sie *als einen der ersten*, allgemeinsten Grundsätze entwickelt.

sie ist stark und anstaunend: die nächste nach dem Tempel der großen Natur, und ganz aus den Materialien derselben errichtet, um diesen Begriff zu geben. Und dem allen ohngeachtet hat sie unser Theorist der schönen Größe nirgends minder als in einem Gebäude gesucht und anerkannt. Er redet vom Frühlinge und vom Falle Adam's.

Größe in Bildhauerkunst, das Anstaunende in einer kolossalischen Figur — — mich dünkt, ich habe es ursprünglicher, als Hr. R., erkläret: da es unsre ganze Seele, durch's Auge, wie durch's Gefühl, füllen soll. Dies Erstarrende in einem Anblick, der uns ganz an sich heftet, und vor Staunen, wenn ich Rammlerisch reden darf, uns in das Objekt hineinwurzelt, was hat dies mit der Progression und dem Kontrast des Dichters gemein? ich sehe nicht weitere Gränzen allein; sondern eine ganz unterschiedne Wirkung, die sehr unrecht durch Kontrast und Progression ausgedrückt wird — — doch wer kann jedes mißlungene Wort verbessern in einem Buch, wo Alles mißlungen ist.

Größe in Malerei. Hier ist dieser Begriff weit eingeschränkter, da in der Malerei kein Eindruck einer einzelnen Figur; sondern Zusammenordnung auf einer Fläche Hauptbegriff ist. Sogleich ist hier auf das Problem gewiesen, warum das Kolossalische in der Bildhauerei von so „großer; in der Malerei von keiner Wirkung ist."

Jene soll durch das Kolossalische dem Auge das Gefühl der Hand ersetzen: sie nimmt also alle Ausdehnung zu Hülfe, die zwischen Himmel und Erde für unser Auge erreichbar ist. Bei der Malerei liegt Alles auf einer Fläche; je abentheuerlicher die Figur, desto kleiner die Fläche; desto mehr fallen die Schranken der Kunst in's Auge. Zudem, eine unermeßliche Figur auf einer Fläche weicht aus dem schönen Augenschein und wird also häßliche Verzerrung. Und dann zumal eine Komposition von nichts als Riesenfiguren? auf einer zur Vorstellung ausgesonderten kleinen Ebne? Lauter Unschickliches und Beleidigung des Auges! Malerei sucht also andre geistigere Größen, der Phantasie, des menschlichen Urtheils, der Bewunderung.

Größe in Musik: wir haben schon vom Uneigentlichen derselben geredet, und ich verstehe Hrn. R. nicht, wenn er die Progression für ein vorzüglicher Mittel, oder wie er sagt, Hülfsmittel hält, Größe zu schildern; ich denke, Progression, als solche, gibt eigentlich gar keine Größe.

Aber die successive und progressive Dichtkunst? In ihrem Mittel freilich successiv; aber in ihren Gegenständen und Vorstellungen; mehr als Bildhauerin, Malerin; Schöpferin ist sie da! und was für Größen kann sie nicht aus der Vereinigung aller Sinne der Einbildungskraft

geben! In jedem einzelnen Moment groß, und in jedem von neuem groß, und durch das, was Longin αυξησις nennet, hinzuthuend; wie hoch kann sie nicht steigen! Wie viel Arten der Größe umfassen! Das große Thema „vom verschiednen Ausdruck der Größe in den Künsten „und Wissenschaften" ist, auch nach dem, was Hr. R. davon geschrieben, noch ein neues, unberührtes Thema, und es war doch Thema seiner Abhandlung.

Nun lasset uns zurück sehen, was haben wir gefunden? Keine Erklärung und Entwicklung des Begriffs: keine Untersuchung der Arten des Gefühls: keine Bemerkung der Verschiedenheit der Künste in dem, was Größe ist: nichts gefunden, als unverdauete Kompilation aus Longin, Moses und Gerard.

2.

Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit.

Wenn man in diese beiden Begriffe die Hauptidee der schönen K. und W., die Schönheit häufig aufgelöset hat; was sollte man bei diesem Abschnitte erwarten? *Nichts* minder, als das Miniaturgemälde der ganzen *Aesthetik*, und was im Koran der Wahlspruch Maho-

med's ist. Und wenn beide Begriffe aus der Seelenlehre schon von Andern so reich erklärt sind, was sollte man in einer Theorie der Künste eher hoffen, als daß das Auge des Bemerkers von Kunst zu Kunst fliege, und in Allem aufsuche: Einheit und Mannigfaltigkeit, d. i. Schönheit. Daß es hier nicht geschehen, zeigen durchhin Regeln und Beispiele, Beispiele und Regeln.

Der Verf. will den Satz verbeispielen, daß Mannigfaltigkeit unterhalte, Einförmigkeit ermüde, und hebt an: „ein langes Gedicht in Einem „Tone mit Versen ohne Abwechselung, eine Satyre mit einerlei Gemälden, eine Gallerie von Gemälden, wo man nur eins sehen darf, um sie alle gesehen zu haben, ein Garten, dessen u. s. w." sind die Beispiele, und so ausgedrückt nicht die treffendsten, wesentlichsten in einer Theorie der Künste? „Zu viel „Mannigfaltigkeit ist widrig!" Hr. R. weiß kein Beispiel als Horazen's Delphin im Walde, und sein humano capiti cervicem etc. die beide nicht auf eine Meile hieher gehören! „Der Künstler soll Fruchtbarkeit, „Gegenwart des Geistes und weiß der Himmel, welche „Talente mehr haben, um Mannigfaltigkeit in seine Werke „zu bringen," und der Theorist redet in Beispielen von *keinem Künstler,* von nichts als Dichtern, von einem Ho-

mer und schönes Paar! von einem Dusch, dem Sänger des Schooßhundes. Welche lächerliche Magerkeit, wenn er bei dem letzten ausruft: „Kann eine Handlung auf „keine Art mannigfaltig werden: so ruft man eine Gott„heit zu Hülfe!" Kann Swift's Skribler, oder sein Bathos schönere Regeln geben? Was für unausstehlich halbe Ideen, wenn die ganze Wirkung des Mannigfaltigen in sch. K. und W. so verexempelt wird: „Der Maler wird „mit der reichen bedeutenden Manier eines Raphael Nach„denken, mit dem gefälligen Kolorit eines Correggio Ent„zücken und mit der wahrheitsvollen Nachahmung eines „Titian Zufriedenheit — — — u. s. w. w. w. Der „Tonkünstler wird die Seele durch vieltönende „Harmonien in das Ohr bannen und den übri„gen Sinnen Stillschweigen gebieten, oder sie „nur da empfinden lassen, wo es das Ohr erlaubt „u. s. w." Kann ein Tauber Musikloser unbestimmter schwatzen, als dieser Philosoph, der uns das, was Mannigfaltigkeit in den sch. K. wirkt, genau und theoretisch entwickeln will? „Der Fehler, der der Mannigfaltigkeit „entgegen stehet, soll Trockenheit und nüchternes Wesen „heißen!" heiße er so, nur was sind hierüber die Gottschedischen und die Gelegenheitsdichter für Winkelzeugen? — — So unbestimmt und einseitig sind alle Beispiele und da Regeln nur aus Beispielen gezogen werden,

Zweitens auch alle Regeln. Ich bleibe bei dem deutlichsten, dem objektiven Theile, zuerst von dem, der das Objekt liefert. Der soll Fruchtbarkeit und Gegenwart des Geistes, und Biegsamkeit und Gelenkigkeit und Dauer und Munterkeit haben, um Mannigfaltigkeit hervorzubringen; und was weiß ich nun zuerst, oder zuletzt? Ist hier auch in der Regel Einheit und Mannigfaltigkeit? Keine unnütze Wiederholung? Keine Verworrenheit von Eigenschaften? jede so ausgeführt, daß man überall ihr Produkt, Mannigfaltigkeit, sehe? Nichts weniger, und so ist's bei der Bestimmung des Objekts selbst. Was Einheit und Mannigfaltigkeit sey, weiß ich aus mir selbst; was aber der Riedel'sche Erklärungszusatz sey: „Verbergung „der Verbindungsregel unter einem Kolorit, wodurch das „Mannigfaltige noch sinnlicher und hervorstechender wird, „als die Regel selbst," weiß ich nicht. Und wenn Hr. R. wieder hinzusetzt, daß „Kontrast, Progression, Mangel der „Uebergänge, Auslöschung der Zwischenideen, Umkehrung „des Fortgangs, Verändrung der Stellungen, Mischung des „Lichts und Schattens, Verschiedenheit des Kolorits u. s. w." die Mittel dazu sind, so weiß ich noch weniger. Und das war der große Abschnitt der beiden Hauptbegriffe der ganzen Aesthetik.

3.

Natur, Simplicität, Naivetät.

So wie eine gewisse Natur in der Riedel'schen Schreibart, wo diese nicht nachlässig wird, herrschet; so läßt sich auch dieser Abschnitt besser, als die vorigen lesen. So wahr ist's, daß jedes Auge die Farben am besten untersucht, die dafür gemacht sind. — — — Nur was Natur? schöne Natur überhaupt in den Künsten und in jeder der Künste sey? die Frage ist hier im Abschnitt nicht beantwortet; der Verf. kennet nur Eins, das Natürliche in der Bearbeitung, was die Mühe verbirgt, und auch dies nur im Gesichtspunkt von Gedichten. Ist aber ein Gedanke allein unnatürlich? und allein unnatürlich, wenn er mit Mühe gesagt wird? Das Gezwungene soll die Ordnung und den Ausdruck der Gedanken betreffen: warum allein Gedanken? warum blos Ordnung und Ausbildung? und welche Beispiele wieder vom Dichter, Schöpfer, Stümper, Pope? — — — Man siehet überall die enge einförmige Sphäre des Verf., die nicht Theorie der schönen Künste ist.

Bei dem, was edle Einfalt, Simplicität heißt, sagt Hr. R. manches Gute; nur nichts allgemein gnug, und das Naive ist meistens ganz aus Moses. — — Endlich folgt eine Rekapitulation der Fehler dieser Be-

griffe und sie ist eine Rekapitulation von Armuth. Sind das alle Phänomene des Unnatürlichen, Gezwungnen, Erkünstelten, Ueberladnen, die der Verf. anführt? aus allen schönen K. u. W.? zu einer philosophischen Theorie? und alle in der rechten Ordnung und Zusammenstimmung? — Einige Tropfen aus einem Ocean!

Kein Wort in der menschlichen Sprache ist vieldeutiger, als Natur: unzählig sind fast die Irrthümer, Mißdeutungen, Zänkereien, die über *φυσις*, *ον*, *υποςασις*, *ενδελεχεια*, natura, forma substantialis, essentia, Natur, Stand der Natur, in der Philosophie entstanden sind; und so vieldeutig ist dasselbe Wort auch in der Kunst und den Künsten. Natur bei der Baukunst, schöne Natur der Bildhauerei und Malerei: Natur im Tone, in der Kunst der Geberden, in der Dichtkunst, welche Verschiedenheit! welche Vielbedeutung! Natur einer Kunst und in einer Kunst, welche Verschiedenheit — — die in einer Theorie durchaus bestimmt werden muß und hier durchaus nicht bestimmt ist: und das ist wieder Hauptbegriff der Aesthetik.

Ueber Naiv will ich nicht streiten; ich bin aber auf Herrn Moses' Seite, daß es der Ausdruck eines Gedankens, gleichsam durch Rede sey — auch eine naive Miene ist nur die, die was auf naive Art zu sagen

scheinet, und also ein associirter Begriff. Doch solche Noten zu Noten, wie ekelhaft sind die!

4.

Laune.

Ich komme auf ein lockenderes menschliches Wort, das aber in eine Theorie der Künste, und an diesen Ort so wenig hingehört, als in die Geometrie: denn man sage doch, kommt Laune allen Künsten des Schönen zu? wie hoch schätzt man sie am Baumeister, am Bildhauer, am Maler, am Musikus? Ist sie, wenn sie auch allen zukäme, ein so erster Grundbegriff der Theorie, daß er unmittelbar nach Einheit und Mannigfaltigkeit, nach Natur und Einfalt stehen muß? Doch so geht's, wenn man ausschreibt. Simplicität riß auf's Naive hin, wo Hr. Moses vorgearbeitet hatte: Naivetät auf Laune, wo Andre vorgearbeitet haben, und die Ueberlegung, ob das hieher gehöre? gibt geduldig der arbeitenden Hand nach.

Laune und Humour, die Worte werden meistens für Eins gebraucht: so braucht sie auch Hr. R. und martert sich unter Engländern und Deutschen, Griechen und Römern, um ihnen Equivalente aufzusuchen. Mich dünkt, die Mühe ist für's Erste unnöthig. Ein so kom-

plexes, vielfassendes Wort wird in der Entwicklung noch verworrener, wenn man ihm viele Halbsynonyme zur Seite stellt, deren jedes seine eigne Natur hat. Humour z. E. ist offenbar ein Nationalwort der Engländer aus ihrem Charakter, und man muß also, um es in seinen kleinen Nuancen bestimmen zu können, selbst Engländer seyn, selbst brittisch humorisiren können: kann Hr. R. das? Sein Freund, Klotz, kann urbanisiren, recht römisch und fein horazisch urbanisiren, und urbanisirt in seiner Bibliothek noch alle Tage.

Ich bin ein Deutscher und frage also, was Laune ist, und da scheint das Wort in unsrer Sprache ursprünglich eine böse Bedeutung gehabt zu haben. Launisch ist noch ein Provinzialausdruck unter dem Volk, der mehr als unwillig und weniger als zornig, und auf eine eigensinnige Art unaufgeräumt bedeutet. Allmählich bedeutete es mehr und ward ein Charakterwort, eines Launischen, der seinen Kopf für sich hat; noch aber, wie man sieht, mehr böse, als gut. Mit der Zeit ward's ein gleichgültiges Wort: man konnte gute und böse Laune haben, oder ursprünglich in gutem und bösem Laun seyn; und vermuthlich, weil eine solche Unbeständigkeit dem beständigen Deutschen fremde vorkam, so ward dies Veränderliche jetzt Hauptbegriff. Man wunderte sich, daß man launisch wie das Wetter, wet-

terlaunisch, und von so abwechselnder Art seyn könnte; bis endlich, so wie sich diese abwechselnde Art, auch das Wort verfeinerte, und einen eignen Mann in Gesellschaft, in Denkart, in Schriften, im Betragen u. s. w. bedeutete: der Begriff ist hier zu untersuchen. Man siehet aus dieser Wortfamilie zuerst, daß in unsrer ernsthaften Nation und Sprache, auch die ernsthafte und fast mürrische Laune ein früherer Begriff, zweitens, daß der Ausdruck eher eine Zeitbezeichnung der Veränderlichkeit, jetzt unaufgeräumt, jetzt lustig, als ein beständiges Charakterwort gewesen: und dann, daß das Wort ganz von gesellschaftlicher Natur, und also eher im lebendigen Umgange, als in Schriften zu suchen sey.

Ich will über diese Sprachbemerkungen nicht philosophiren, sondern nur hinzusetzen, daß im Englischen gerade das Gegentheil, nicht böse, oder mürrische, oder veränderliche Laune, sondern der good humour Hauptbegriff sey — dieser habit of being pleased — — a constant and perennial softness of manner, easiness of approach and svavity of disposition, like that, which evry man perceives in himseff, when the first transports of new felicity have subsided and his thoughts are only kept in motion by a slow succession of soft impulses — — a state between gaiety and inconcern — — the act or emanation of a mind at leisure to regard the gratifi-

cation of another, und wie ein Britte diesen süßen Balsam des Lebens weiter beschreibt. Aus diesem Begriffe scheinen die feinern, rektificirten Begriffe entstanden zu seyn, die so viel Britten untersucht und noch mehrere Britten besessen haben.

Im weitesten Verstande bedeutet also gute Laune ein sich mittheilendes, aufgeräumtes Wesen, und in die Schriftstellerei verpflanzt, eine freie Art, Allem, was uns in Herz und Sinn kommt, Lauf zu lassen; Alles mit der ungezwungenen Leichtigkeit wegzusagen, mit der es uns einfiel. Das nennt Hr. R. komische Laune, und komisch ist sie doch wahrhaftig nicht immer; nicht immer lustig einmal darf die gute, die der mürrischen und ernsthaften entgegengesetzte Laune seyn; und wie weit ist noch lustig und komisch von einander? Welches Kind kann hier Hrn. R. nicht widerlegen?

Aber komisch ist noch nicht gnug; er fodert zu ihr Unschicklichkeiten, Bisarrerien, Eigensinn — der Mann mag wissen, was Ungezogenheit, nicht aber was Laune ist. Ist nicht schon ein unverholnes freies Wesen, das auf seine aufgeräumte Art ohne Decke und Zwang spielet, gute Laune? was brauchen Unschicklichkeiten, Bisarrerien dazu? und was gar Eigensinn dazu? ich kenne nichts, was die gute, und selbst die komische Laune mehr verdirbt! So bald das Bestrebniß merkbar

wird, abstechend vor Andern vortreten, und seine Rolle spielen zu wollen; so bald gar Unschicklichkeiten und Grobheiten dazu kommen, um uns dies Eigenthum sichtbar zu machen — weg ist die gute Laune aus Gesellschaft, aus Gespräch, aus Schriften, und ich nehme das Uebertreibende, das die Bühne haben muß, aus, auch von der Bühne. Die wahre Miene der guten Laune ist, von keinem Eigensinn wissen; es nicht merken, daß sie gute Laune ist: so gefällt sie, so nimmt sie ein. Hr. R. trifft also recht sehr die gute Laune, in seinen Schriften und in seiner Erklärung, wenn er sie in Unschicklichkeiten, in Bisarrerien, in Eigensinn, in einer Art von Komischem findet — recht sehr!

Das Gegentheil der guten Laune nennet Hr. R. ernsthaft, und ich finde das Wort eben so wenig passend, als sein Kontrarium, komisch. Sie äußert sich nicht blos bei wichtigen Dingen, die uns durch ihre Folgen interessiren; sondern eben bei gleichgültigen, nicht zu wichtigen am meisten; ja oft gar, daß sie die wichtigsten gleichgültig macht. Ueberhaupt drittens: was gibt in der Laune den Unterschied, die Dinge, über die sie sich? oder die Denkart, in der sie sich äußert? und auch was diese betrifft, nicht in tragischen eigensinnigen Gesinnungen, wer hat da je das Wort Laune gehört? Sondern kurz, die unheitre

finstre Laune ist ein unaufgeräumtes Wesen, was seinen Gedanken auf die eigne Art, wie sie gedacht werden, freien Lauf läßt. Sie ist also mehr als ernsthaft: nicht die Dinge, sondern die Denkart: nicht blos wichtige Dinge, nicht erhabne tragische Gesinnungen, nichts minder als Eigensinn macht ihr Wesen — wie mißrathen ist Alles wieder!

So waren die beiden Gattungen, und nun der Hauptbegriff aus beiden gezogen? Der Sohn sieht seinen werthen Eltern ähnlich. Hr. R. fodert durchaus „Unschicklichkeit in den Gesinnungen: eine Art von Linkem in „Aeußerung derselben: und was das Aergste, Eigensinn in „der Abstechung!" Nichts von Allem bei Laune überhaupt! Laß diese eine nicht gemeine eigenthümliche Denkart seyn, laß sie sich ohne Rückhalt äußern, laß sie nichts Abstechendes, keinen Eigensinn affektiren: laß das Gefallende in ihr nichts als eine sich freiäußernde originale menschliche Seele seyn, so ist das nach unsrer Sprache schon Laune. Dieser Begriff nachher durch alle seine Arten, Charaktere und Schriftsteller durchgeführt, von einem Kopfe, der selbst Laune hätte, und sich jedem Charakter der Laune anschmiegen könnte — ein solches Werk müßte an Lesenswürde gleich hinter einem Montagne kommen. Ein Versammlungssaal aller eigenthümlichen menschlichen Seelen, wo jede auf ihre Weise handelt — muß

der nicht den eintretenden Lehrling bilden? und ergötzen? und selbst die Säfte seiner Laune erregen? und ihm eine freie Seele und freie Hände machen, diese Seele zu äußern? — — — Doch wo gehört das Alles hieher in eine Theorie der Künste? Der Humour kann freilich Dichter und auch ein Zaubermaler seyn; aber auch ein Künstler in allen Künsten?

5.

Vom Lächerlichen und Belachenswerthen.

Der Theorist kommt immer weiter ab. Wo ist das Lächerliche und Belachenswerthe in der Baukunst, Bildhauerei, Malerei, Tonkunst, was Regel des Schönen sey? Wo gehört also der Abschnitt hieher? = = Doch warum soll man es nicht einem Kinde übersehen, wenn es anzubringen sucht, was es gelernt hat; habe es nur was Rechts gelernt. — — Hr. Riedel hat die Definitionen des Lächerlichen gesammlet, und selbst einige lächerliche Definitionen hinzufügen wollen; er hat darauf ein großes Register von Arten aufgezählet, wie sich das Lächerliche äußert, und hinter eine jede wäre hinzuzuschreiben: auf eine lächerliche Art, das ist, so, daß hier gelacht werden soll: Herr Riedel hat also wenigstens

viel Geräusch gemacht, eine Theorie des Lächerlichen zu liefern.

Ich bin des einzelnen Kunstrichtens und Ordnens und Korrigirens müde: ich setze also über den ganzen Schwall dieses Kapitels meine Gedanken überhaupt hin, die vielleicht einem künftigen Theoristen des Lächerlichen dienlich seyn können. So wie das Lachen an sich eine Art von Erschlaffung und sanfter Erlassung der Seele ist: so ist seine Theorie schwerer zu finden, als über einen angestrengten Zustand. Der Ausdruck einer sanften Bewegung ist schwerer, als eines Uebertriebenen, eines in die Wolken wallenden Meeres.

Ein Theil dieser Theorie ist physisch, das körperliche Lachen und gehöret nicht hieher. Ein andrer metaphysisch, das Lachen als vermischte Empfindung, wie es Hr. Moses betrachtet; dies, so fern es zum Ausdruck der sch. K. und W. beiträgt, ist aesthetisch — hat Hr. R. den Unterschied beobachtet?

Kein Thier lacht, und jener Philosoph definirte gar: der Mensch ist ein Thier, was lachen kann. Ein menschliches Lachen soll also wohl nicht ohne Vernunft seyn, und hieraus möchte wohl folgen, daß es eigentlich keine lächerlichen Sachen gebe, die man Personen, Eigenschaften, Handlungen, Gedanken, Ausdrücken gerade entgegensetzen kann. Was lächerlich seyn soll, muß

einem lebendigen und am meisten einem vernünftigseyn-sollenden Wesen inhäriren, oder in Beziehung darauf gedacht werden. Keine Sache, als Sache, ist, wie nach Hrn. R. Theorie, lächerlich.

Eine Person, als Person eben so wenig; Eigenschaften, Handlungen in ihr, können's seyn — die Unterscheidung ist in unserm Autor wieder auszulöschen.

Das Lächerliche und Belachenswerthe bestimmt Hr. R. mühsam. Ein andrer besserer Philosoph, bei dem selbst die tiefste Weltweisheit eine lachende Freundin wird, Kästner macht nichts als eine Affenbetrachtung: „Man „lacht über ein Ding, was närrisch ist, und närrisch seyn „soll; man lacht aber ein Ding aus, was närrisch ist „und klug seyn soll, oder will. — Der Affe ist ein „Thier, über das man lachen muß; der Mensch ein Thier, „das man auslachen muß." Hat uns der Affe nicht mehr gelehrt, als der langweilige Philosoph?

Nicht alle Künste sind des Lächerlichen gleich fähig. In einigen lachen die Gegenstände; in andern hat der Künstler gelacht, da er sie schuf; beidemal lachen wir mit; aber beidemal sehr verschieden. Es gibt lachende Weise und altkluge Narren — wäre der Unterschied nicht weit hinaus zu bestimmen?

Arten vom Lächerlichen herzuregistriren, ist schwer und unmöglich. Der Humour, dieser böse Zauberer lau-

net, wie er will; und es wird oft lächerlich zu bestimmen, wie er gelaunet habe? Riedel hat in seine meisten Artikel dieses Registers das weise Wort miteingesetzt „auf „lustige Art, drolligt, kurzweilig u. s. w." und in die andern, wo es nicht gesetzt, muß es noch dazukommen. Hat da der geneigte Leser nicht lachen gelernt? Lächerlich ist drolligt, und drolligt ist kurzweilig und kurzweilig ist lustig und lachen ist lachen.

Noch weniger können solche aufgezählte Arten „Kunst„griffe heißen, deren sich der Artist bedient hat, um „das Lächerliche auszubilden." Der wahre Humour tritt Kunstgriffe und Regeln und Gesetze und Vorschriften unter die Füße, mischt Art in Art, Farbe in Farbe, und jetzt ist sein meister Ausdruck — Wurf des Pinsels, bei dem ihm ein Dämon geholfen haben mag! und kein steifer Kunstgriff, der sich in eine Regel auffangen ließe.

Am wenigsten endlich kann ein solches Todtenregister für ein Verzeichniß der Arten des Humours gelten, wie Hr. R. es zweimal zu nennen beliebt. Art des Humours muß einem Schriftsteller oder Künstler oder Gesellschafter aus dem ganzen Ton seines Werks, seines Gesprächs u. s. w. abgehascht werden, und nicht aus einem frostigen Beispiele. Ganze Miene der Person, ganze Gestalt eines Menschen, wer wird sie wohl aus dem kleinen Zehe, der unter der Decke hervorsieht, lernen?

Ja endlich taugt eine solche Topik aus einzelnen Exempeln, und wenn es auch tausend wären, durchaus nichts, um die Arten des Humours kennen zu lernen. Während der Energie eines Werks klassificiren und zählen „halt! das war ungereimte Vergleichung! und je„nes Vergrößerung der Handlung und dies — — —" o des trocknen Deutschen, der also lieset! Sein Lineal und Senkblei in der Hand, seine feuchte Wasserwaage im Kopfe, mißt er Disproportionen, statt das Lächerliche, das daraus entspringt, zu fühlen. Er lacht also nicht herzlich mit: er entfaltet die lächelnde Miene der bezaubernden Schöne, und siehe! sie wird häßliche Runzel. Die meisten Klassenbeispiele lassen sich bei Hrn. R. nur mit Gähnen lesen. Man sieht, der lustige Philosoph hat nicht lachen wollen, um zu wissen, was lachen sey? und da er's zu wissen glaubt, da er mit dem lustigen Fachwerk von Antiklimax, Sneer, Reduktion, Disproportion u. s. w. aufgeschichtet, antrabt: so kitzelt er sich jedesmal wieder mit einem Beispiele, um zu wissen, ob er auch wirklich lachen könne?

Nicht anders, als eben auf dem entgegenlaufenden Wege können die wahren Arten des Humours bestimmt werden. Sich jedem Eindruck, jeder Laune eines Schriftstellers ganz zu überlassen, nicht bei einzelnen Bilderchen zu klassificiren, sondern sich ohne kritische Arglist und Ge-

fährde in den Ton desselben von Herzen hineinzulachen; alsdann auf den ganzen Ton gemerkt, und er wird sich in ein inniges starkes Wort, in einen vielsagenden Ausdruck hineintreiben: der wird Charakter, der ist Art des Humours. So charakterisirt Lessing, Gerstenberg, Sonnenfels: wer wird das aber von unsern Gottscheden und Schönaichen, von unsern Klotzen und Meusel's erwarten?

Daß es Hr. Riedeln an einer solchen Charakteristik nicht fehle, zeigt sein Brief über die Schriftsteller des Lächerlichen in seinem Werkchen über das Publikum; das einzige Lesbare im ganzen Buche. Er schichtet und ordnet nicht nach Gemeinörtern, sondern nach Klassen der Genies, und so viel ich sonst im Einzelnen dagegen hätte, schätze ich ihn an Methode über diese Topik weit über. Nur mein lieber Waser sollte keinen so schiefen Seitenblick bekommen, dessen Laune gewiß nicht unglücklich ist, da wir Deutsche noch immer wenig Schriftsteller von Laune haben. Seine moralischen Urtheile haben von Lessing selbst ihr Lob erhalten: sein paar Briefe in der Langischen Sammlung zeigen, daß Humour Wendung seines Kopfs sey: und dann auch selbst seine Uebersetzung des Hudibras, in eine fremde Sprache, in eine Prosa, in die Sprache eines zierlichern Volks und einer gezwungenern *Zeit* — — selbst Engländer verwundern sich, daß

sie so weit geglückt ist, und uns wird's schon zu lange, in ihr Spuren eines deutschen Hudibras zu loben?

Nicht einen Accisezettel der Manieren des Lächerlichen — wie? wenn uns Jemand in die volle süße Gesellschaft aller lustigen Humoristen führte; eine Versammlung aus allen Zeiten und Nationen und Arten, lachend oder mit verbißnem Lachen ernsthaft; sanftlächelnd oder die Hände gestemmt in keuchende Seiten; bäurisch, oder bürgerlich, oder romantisch: albern kluge, oder altkluge Narren: possierliche Gesichter oder ihre Masken — alle unterhaltende Gecken und lachende Musen von der Welt Ende. Die Chöre der Satyre, die ihrem Genius Blumen und Wein opferten, mit den Gaukeleien der Wilden zusammengeschlungen, bei denen der Spott aus dem Schlamm roher Natur wächset, wie eine Blume aus dem Fette der gesunden Erde. Die Satyre gesitteter Völker von ihren Leuteschändern, den Aristophanen, bis auf ihre ironische Sokraten, und spottenden Luciane: von ihren liederlichen Plautus bis zu ihren höflichen Terenzen und den Horazen der Urbanität: von einem riesenmäßigen Ariost bis zu allen kleinen Affen der Komödie: von einem Rabelais bis zum Narren Skarron: von Moliere bis zum leutseligen Lafontaine — Brittanniens unzähliche Humoristen, Swift auf seinem Hauyhnhums und Tristram auf seinem Steckenpferde, Hudibras auf seinem

Gaul und Young auf seinen Centaur, Don Quichotte auf seinem Rosinante, und Don Sylvio bei seinem Buttervogel; vom episch-komischen Dichter bis zum Romanlügner, zum Harlekin; ich lasse sie alle durch einander laufen; jeder indessen nach seiner Art. Wenn nicht alle gleich belustigend, gleich merkwürdig, gleich artig, gleich für mich; alle aber werth, daß man auf ihre Mienen und Gaukeleien merke, und nicht Gedichtarten, Klassen, Regeln, Gemeinörter; sondern Launen, Launen, menschliche Seelen studire. Wer wird sich da, mit dem deutschen Uebersetzer des Shakespear darüber ärgern, daß seine Narren und Todtengräber keine Hymnen singen? Wer wird sich da, um den Geschmack eines jungen Herrn von Stande zu bilden, Hudibras in Milton's Sylbenmaaß übersetzen? Ueber Wieland's komische Erzählungen ein πρότερος ἐξίτι ausrufen, weil sie nicht mehr Empfindungen eines Christen und mit dem unsterblichen Nachtwächter Young es beklagen, daß Swift's Hauyhnhums keine frommen Einsiedler sind. Jeder sey, was er ist; im brausenden Getümmel finde ich Unterhaltung, laure in einem Betrachtungswinkel mit der sternischen Miene: wer Jeder sey? wer er seyn wolle? sehe Launen, studire Menschen! Setze dich neben mich, mein Freund, und du wirst hier, Winkelaus, Welt, Zeitfolge der Sitten und des Geschmacks, die Falten und Runzeln des menschlichen Herzens, die

Steckenpferde der Leidenschaften und Neigungen, die Schattierungen von Völkern, Geschlechtern und Ständen mehr kennen lernen, als, das versichre ich dich! die Welt aus deinen neun und neunzig deutschen Wochenblättern, das menschliche Herz aus den Nutzanwendungen deiner Postille und den Geschmack der Völker aus Klotzen's Münzarchiven. — — Mein Scherflein halte ich also für den Eintritt in dies Concilium fertig; wo ist ein Möser, der sich nicht schämt, es uns zu öffnen!

6.

Aehnlichkeit und Kontrast.

Fast gehe ich hier lieber mit Hrn. R. auseinander. Bei drei Materien, die zum Unglück nicht in seine Theorie gehören, Naivetät, Laune, Lächerliches, war er doch noch zu lesen; nun aber Aehnlichkeit, Kontrast, sobald es wieder auf Kunstmaterien, auf wesentliche Begriffe seiner Theorie kommt; sobald ist er kaum mehr erträglich.

Aehnlichkeit will er hier von Nachahmung, die er im folgenden Kapitel nimmt, unterschieden wissen, und man sehe, ob er sie unterscheidet? Er will blos von Vergleichung der zusammengestellten Gegenstände reden, und *schnappt* immer auf Vergleichung mit dem Urbilde über —

weiß der Mann, was er schreibt? Zudem Aehnlichkeit, wenn sie von Nachahmung unterschieden werden soll, gehört sie hieher oder unter den spätern Abschnitt von Zusammenstellung in einer Komposition, oder gar unter den Hauptbegriff der Einheit und Mannigfaltigkeit? Und dann ist eine solche Aehnlichkeit „wir haben kaum „zwei Objekte empfunden und überdacht, so wissen wir „auch schon ihren Unterschied auf's genaueste anzugeben" dies Spiel von Vergleichungen, Aehnlichkeiten und Kontrasten ist's Hauptquelle des Vergnügens in den schönen Künsten? Hauptbeschäftigung des Virtuosen? Hauptzweck des Künstlers? Ist's also ein Begriff, der hieher, in eine Theorie, noch vor die Abhandlung von Nachahmung und Illusion hingehört? — Elender, elender Theorist! er tritt vor das Gemälde, vor die Bildsäule, nicht um Energie der Kunst, Schönheit, Ausdruck zu fühlen, sich in einen Traum der Täuschung zu versetzen, und dem Künstler nachzuempfinden; nein! er jagt kleinen Aehnlichkeiten nach, er hat fremde Vergleichungen im Kopfe: „er hat kaum „zwei Objekte empfunden, so weiß er schon ihren Unter„schied auf's deutlichste anzugeben", er macht sich Ehre daraus, die Anstrengung des Geistes zu zeigen, daß er „kleine unmerkliche Unterschiede sinnlich machen könne": „jemehr Mühe die Vergleichung kostet, desto angenehmer „ist sie ihm!" Elender Theorist! er weiß nichts vom

ruhigen Kunstgefühl, und wesentlichen Kunstgenusse. Sein Witz sucht Spiele der Vergleichung: sein grübelnder Scharfsinn Punkte des Unterschiedes: er wird Scholastiker, da er Virtuose seyn sollte: die Arbeit des Künstlers ist für ihn verloren.

Ich meine jedes Künstlers von Baukunst bis auf Poesie. In allen Künsten kann Nachahmung der Natur Zweck gewesen seyn; die ist's aber, die unser Theorist nicht abhandelt. Er schreibt Homen ab, der von Aufsuchung fremder Aehnlichkeiten redet, die in einer Theorie gerade alle Wirkung der Künste stören. Denn selbst in der Poesie sind die Gleichnisse und Allegorien nicht an sich vergnügend und in der Mühe, die sie geben, entwickelt zu werden, Hauptzweck des Dichters, sondern — und wer weiß das nicht? um diesen und jenen Gedanken anschauend zu geben, lebhafter, sinnlich zu machen; nicht aber einen elenden Witz zu üben, um die Mühe der Anstrengung selbst zum Zwecke zu machen — welche elende Kunst eines Lullius wäre das! Das ganze Kapitel geht also ein: keine Phänomena, die der Autor aus diesem Spiel von Aehnlichkeit erklären will, lassen sich daraus erklären; nicht Myron's Kuh, nicht eine farbigte Statue, wie in diesem; nicht die Gränzen zwischen Nachahmung und Ideal, wie im ersten Theil dieser Wälder gezeigt ist. Der Begriff von Kontrast endlich gehört blos in ein spätes Ka-

pitel von Zusammensetzung vieler Figuren: im ganzen Kapitel ist kein gesunder Begriff, wie im ganzen Buch keine Ordnung!

7.

Nachahmung und Illusion.

Illusion hat zu deutsch den guten Namen Täuschung; allein so wie diese dem Künstler und Dichter schwer zu erreichen, so ist auch dem Weltweisen derselben ihre Göttlichkeit schwer zu bestimmen. Und da jeder Künstler und jeder Dichter seine eigne Zauberei hat, in diese Träume zu wiegen und jedesmal diese Träume anders sind: so versteht sich das, was Riedel nicht verstanden, daß jeder Zustand der getäuschten Seele in jeder täuschenden Kunst aufgesucht werden muß.

Wenn Baukunst am wenigsten illudirt, weil sie nichts Lebendiges nachahmt; wie soll ich das Staunen nennen, das ihr erster Anblick gibt, und das lebhafte Bild nennen, das sie zuletzt in der Seele zurückläßt? Das wäre ihre Illusion. Wenn Bildhauerei den Anblick einer lebendigen Natur gewährt, wenn ich im Gefühl meiner Einbildungskraft endlich keine Bildsäule mehr, sondern als ein zweiter Pygmalion eine Elise zu umarmen

glaube: wie heißt diese Täuschung besser, als Gefühl einer lebendigen Gegenwart? Nur muß man freilich nicht dies Gefühl durch Bombast ausdrücken, wie unser exempelgenaue Theorist z. E. „wir sehen Laokoon, und „wenn er seinen Schmerz zu verbeißen scheint: so bricht „dieser bei uns desto heftiger hervor" ist das wahr? ist das die eigentliche Täuschung der Skulptur? oder ist's Galimathias „weint er nicht, so weinen wir! und weinen „wir nicht, so weint er!" — — Die Täuschung der Malerei ist falsch, wenn sie Anstaunen wirken will; sie ist Trug einer kleinen existirenden Schöpfung, und vielleicht im eigentlichsten Verstande Illusion, Aeffung: die Täuschung der Musik endlich ist Rührung, Entzückung; in ihrem höchsten Grade möchte ich's süßen Wahnsinn (ich bitte die Witzigen meiner Hrn. Kunstrichter, es von ihrem Wahnwitz zu unterscheiden) und in der Tanzkunst der Alten, der höchsten Täuschung in der Welt, Bezauberung nennen; man untersuche jede Illusion, und man wird sie von andrer Art finden.

Poesie borgt von allen Künsten, und also auch von allen Illusionen. Jetzt bei einem einzelnen ganzen Gegenstande, ist ihr Trug phantastische Gegenwart; jetzt bei einer Malerei von Bildern Leben der Anschauung; jetzt bei einer Folge und Melodie von Vorstellungen, Aussichreißung, Entzückung: jetzt bei

dem höchsten Grad der Sinnlichkeit, Bezauberung. So hat jede der großen Dichtarten eben auch ihre Täuschung: die Illusion eines poetischen Gemäldes, die phantastische Gegenwart des Drama, die hohe anstaunende Anschauung der Epopee, die singende Entzückung der wahren Ode; jede derselben hat ihre Art, ihre gleichstimmige menschliche Natur und ihre bequemere Zeit gehabt, die sie hervorbrachte. — — —

Doch ich träume in meiner philosophischen Täuschung fort, und vergesse, daß mein Theorist nichts von alle dem gesagt hat: sondern seine Illusion in solcher Verwirrung, wie Alles, abhandelt. — — Und wahrhaftig. weiter kann ich ihm nicht nacharbeiten! Seine Abschnitte vom Neuen, Unerwarteten, Wunderbaren, von Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Erdichtung: wie weit, wie weit müßte ich aufräumen, um diesen Begriffen in einer Theorie der sch. K. u. W. ein Gnüge zu thun, und eine poetische Rhapsodie zu korrigiren. Und wenn er sich dann mit Eins wieder auf Licht, Schatten und Kolorit stürzt, und gleich anfängt, einen Firniß des Plinius (Apelles absoluta opera atramento illinebat ita tenui, ut id ipsum repercussu claritates colorum excitaret) den Apell seinen vollendeten Gemälden gab, für ein Beispiel zur Mischung von Licht und Schatten, und Kolorit zu erklären, und damit be-

weiset, daß helle Farben in einen Kontrast von dunkeln müßten gesetzt werden, und dann eine unverdauete Theorie des Lichts aus der Malerei herlallet, und sie in lauter Phöbus und Bombast auf die schönen Künste überhaupt anwendet — wer kann ihm da folgen? „Ohne „eine Mischung von Licht soll nichts anschauend gedacht „werden können" und das soll Seneka sagen! „Selbst „bei Gegenständen, die durch ihre Dunkelheit erhaben „werden, ist noch immer ein gewisser Grad der Erleuch„tung nöthig, wodurch die Dunkelheit sinnlich und „abstechend wird" das ist in dem Kapitel von der Erhabenheit bewiesen. „Ohnehin ist jede Empfindung „ein Ganzes aus Licht und Finsterniß zusammengesetzt" wer's nicht glauben will, lese den Versuch über die Empfindungen. „Und überhaupt selbst die Schönheit besteht „in einer Mischung von Klarheit und Dunkelheit" siehe Moses' Briefe über die Empfindungen und man höre die Folge! „so wird sich der Artist gewiß von den allge„meinen Gesetzen der Menschheit nicht ausschließen und „— unter das Lebhafte in seinen Werken — immer den„jenigen Schatten mischen, welcher — nöthig ist, wenn „— jenes soll empfunden und mit Vergnügen empfun„den werden." Denn „was das Helle für das Gesicht ist, „das ist die Klarheit für die Seele und Finsterniß ist der „Mangel der Klarheit, und Klarheit in einem hohen

„Grade ist Lebhaftigkeit und Lebhaftigkeit ist in jedem „Werke der Kunst nöthig — sollte es auch nur wegen „der Täuschung seyn, die ohne Lebhaftigkeit der Ideen „nicht erfolgen kann — das Original ist immer schon „durch sich selbst lebhafter, als die Nachahmung“ (das heißt nun nach dem Zusammenhange des Vorigen, es hat in einem größern Grade Licht, Klarheit und was weiß ich mehr? und nun höre man das Beispiel:) „Denn, „wenn ich die geschnittenen Steine des Stoßischen Ka„binets in den Pikart'schen Stichen betrachte: so wünsche „ich wenigstens, die Pasten zu sehen: wenn diese, so das „Original: und dann möchte ich immer den Mäcenas, „Sokrates u. s. w. selbst sehen!“ Solch Zeug füllt nun in der Theorie der sch. K. das große Kapitel von Licht und Schatten und Kolorit! lieber Pasten als Kupferstiche: weil jene mehr Licht, weniger Schatten, folglich mehr Lebhaftigkeit haben: lieber Steine als Pasten, weil jene mehr Licht, weniger Schatten, folglich mehr Lebhaftigkeit haben: lieber Menschen, als Steine, weil jene mehr Licht, weniger Schatten, mehr Lebhaftigkeit haben, und Lebhaftigkeit ist jedem Werk der Kunst nöthig, sollte es auch nur der Täuschung wegen seyn, die ohne Lebhaftigkeit nicht erfolgen kann: O Wirrwarr! Wirrwarr! Und so ist das ganze Kapitel, so das ganze Buch. — —

„Schicklichkeit und Anstand, Würde und Tugend: Pathos

„und Interesse, Grazie und Figuren: Zeichnung „und Folge sinnlicher Ideen: Ausdruck und das „Mechanische, Genie und Geschmack“ — welcher Schwall, welche Unordnung! wer mag ihn aufräumen? wer mag ihn durcharbeiten? Ich bin die Kapitel nur durchflogen; Leser! danke es mir, daß ich nicht weiter kann: im Innern noch mehr Schwall, noch mehr Unordnung. Hr. R. mag ein leichter, fähiger, geschickter Kopf seyn: er mag auch in diesem Buch gute Sachen hie und da hingestreuet haben: wer mag sie suchen? wer kann sie finden? Ein Lehrer der sch. K. u. W. ist er so wenig, als Eulenspiegel ein Maler: er kleckt uns eine Menge Begriffe hin, ohne Richtigkeit, ohne Kenntniß, ohne Ordnung, ohne Fruchtbarkeit. Seine ganze Theorie ist ohne Data des Schönen in Wissenschaft und Kunst, ohne Unterscheidung dieser Erscheinungen, ohne alle Bestimmtheit der Begriffe, ohne genugsame Weite und Anpassung der Ideen und Beispiele, ohne Plan und Ordnung in Theilen und im Ganzen, kurz ohne alle Kenntniß und Sinn des Schönen: unter allen bisherigen Theorien (ich nehme selbst Lindner's Lehrbuch nicht aus!) die elendeste, die verderblichste, und ach für unsre Zeit, die gelobteste, die tiefsinnigste, die stolzeste, die vollkommenste!

Beschluß.

In Griechenland war's Patriotismus, wenn dieselbe Hand, die die Verdienstvollen des Vaterlandes erhob, die Bildsäulen der Tyrannen niederstürzte, und in einer Zeit des Verfalls ist's eben so wohl Patriotismus, die sinkende Philosophie zu erheben, und die schreiende Unwissenheit zu entlarven — was schadet es, wenn diese, die gegen so viele ihre Stimme erhoben, auch meinen Schatten anbellet? Ich sage, meinen S c h a t t e n, nur Schade! daß damit der Name eines ganz andern Schriftstellers gemißbraucht, und seine Person, sein Amt, sein Stand von Niederträchtigen, niederträchtig mißhandelt wird! Womit kann ich's diesem Unschuldigen ersetzen, daß ich zu solchen Mißhandlungen unschuldiger Weise Gelegenheit gegeben?

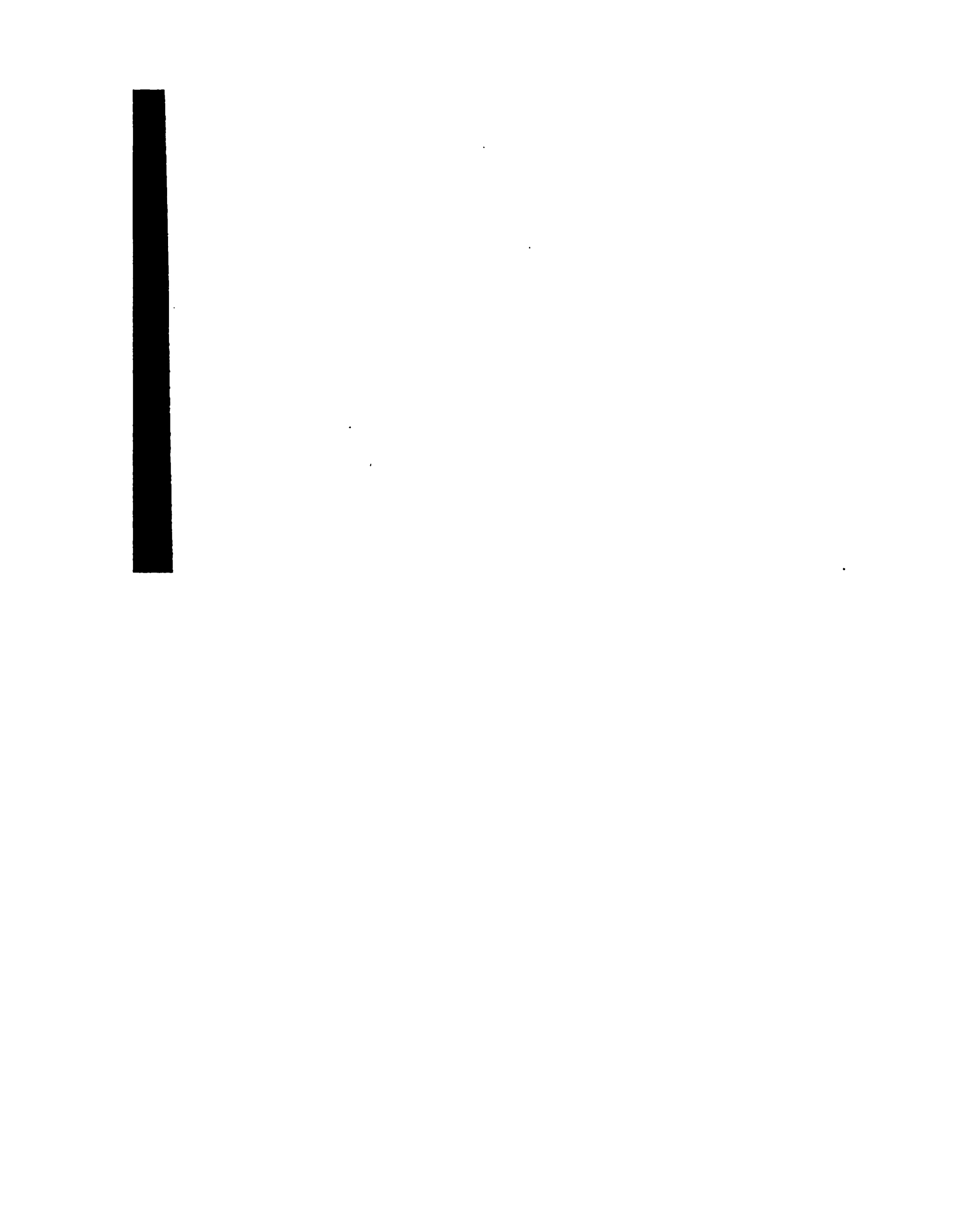
Meine Wälder haben keine Ordnung, keine Methode: und wann wäre dies bei Wäldern eine Schönheit? Nach gewissen Zeitungen und Bibliotheken hat ihr Verf. kein kluges Wort darinnen gesagt: und nach gewissen Briefen hat er weder griechisch, noch latein buchstabiren können; die Folge und eine zweite Auflage wird es zeigen. Einige Mißverständnisse, Wiederholungen, Fehltritte und zu rasche Züge ausgelöscht: andre Züge verstärkt, *ergänzt*, vermehrt; und ich hoffe, daß meine Wäl-

der nicht unfruchtbare und unangenehme Sammlungen für den Liebhaber der Philosophie des Schönen seyn werden. Das soll meine Antwort, das soll mein Triumph seyn! Dann soll die unpartheiische Nachwelt gewisse litterarische Briefe zur Hand nehmen, um mich zu lesen, und zu richten.

Bei Allem aber stiehlt sich zum Ende meiner Arbeit ein Seufzer hervor! Wie klein ist's, sich zum Werke und noch mehr oft zum Ton kleiner Leute herablassen zu müssen! Wie erniedrigend, sich nach einer schlechten mikrologischen Zeit zu bequemen, um einer bessern Platz zu machen! Was habe ich geliefert, das auch, wenn Zeitverbindungen zerstäuben, noch daure, noch bleibe? Und wieviel hätte ich nicht zu thun, zu liefern? — Muse! das sey also die Laufbahn meiner Arbeiten! Zur Gedankenreihe menschlicher Seelen was hinzuzufügen, oder zu schweigen, lebend verdient zu werden, und zu sterben. Italien, Frankreich, England haben ihre Jahrhunderte groß und glänzend gemacht: Deutschland fing an, sie zu übertreffen, und wie? es will wieder in antiquarische und scholastische Mikrologie versinken? und ich versinke mit ihm?

Anhang.

Nachträge zu Herder's Briefwechsel in Riga.



70 a.

Gleim an Herder.

Halberstadt, den 8. Februar 1767.

Alle Welt versichert, der Verfasser des fürtrefflichen Werks über die neuere deutsche Literatur wolle schlechterdings unbekannt seyn; warum aber mir, mein werthester Herr, dem Sie sich beweisen, als

the Muses judge and friend
who justly knew to blame or to commend.

Warum mir, der Ihrem Werke meinen lautesten Beifall schon gab, ehe er sich selbst gerühmt fand. — Von allen unsern Kunstrichtern erfüllte noch keiner so ganz, wie Sie, sagt' ich, den Begriff des vollkommensten Kunstrichters, den Pope und Horaz uns zeichneten. Welch' ein feiner Kenner alles Schönen, wo es sich findet, in der Epopee, im Sinngedicht, überall! wie gerecht, wie gründlich, wie human severe! Denn ohne diese letzte Tugend, die unsern besten Kunstrichtern so fremde bisher war, könnten Sie der schon vergessenen scherzhaften *Lieder kaum* gedenken. Sollten Sie, mein werthester

Herr, es wohl glauben, daß diese jugendlichen Gedichte blos eine kleine parnaßische Politik in den Sinn gab? Pyra nämlich wollte mit Gedichten von hohem Inhalt von unserm Helikon den Wein verbannen, und Rhythmus der Alten einführen. Er schrieb seine Ode an Langen und seinen Tempel der Dichtkunst: aber sein Zweck blieb unerreicht. Bacchus und Amor, sagt' ich, werden uns eher helfen, als Moses und David! Daher entstanden diese flüchtigen Versuche. Zu einigem Grade der Vollkommenheit wären sie gebracht, wenn zur Wegschaffung der vielen mir zum Theil nicht unbekannten Fehler ein einzig Mal so ein Kenner ermuntert hätte. Warum bei einem Liedchen, das zumal seine Wirkung, obwohl auf einer andern Seite, schlimm genug gethan hatte, so viel verdienstliche Mühe, wenn auch nicht eines einzigen Kenners Beifall sie belohnete? Erfinden, hinwerfen auf's Papier in erster Hitze, dieses ist Lust, Zeile vor Zeile, Wort vor Wort, jeden Buchstaben auf seiner Stelle betrachten ist Arbeit, wofür man ein Tagelohn wohl verdient. Kleist und Lessing gaben mir solches für die Kriegslieder! Ihr Beifall, mein Herr, ist eine Bildsäule auf den Martisplatz zu Berlin! Noch eine solche Belohnung, die Fürsten, und wären es Friedrich's, nicht geben können, könnten meine scherzhaften Lieder sich noch wohl verdienen, wenn Sie, mein Herr, über die schon versuchten Verbesserungen Ihr Urtheil mir zu sagen beliebten. Das Möpschen, das Gedicht an den Herrn v. Kleist, in

zwei Gedichten verleget, die schwarze Lerche, den Regenbogen leg' ich hiebei. Mit mehreren darf ich zum erstenmale Sie nicht überfallen; Dichter werden allzuleicht lästig.

Vor kurzem, als ich wieder sehr krank war, sagte ich zu einem Freunde: Möchte ich das Ende des Messias und die neuen Fragmente zu den Literaturbriefen nur noch überleben! Jetzt, da ich mich besser befinde, jetzt wünsche ich auch noch das Glück, den Mann zu kennen, der so völlig nach meinem Eigensinn ist, und von dem ich, blieb er auch immer unbekannt, voll der größten Hochachtung und Zuneigung auf beständig bin

der aufrichtigste Freund und Diener
Gleim.

---

112 a.

Chr. Fel. Weiße (Kreissteuereinnehmer in Leipzig) an Herder.

Leipzig, den 30. Dezember 1768.

O könnte ich doch, mein unvergleichlicher Freund, meine ganze Seele in diese Antwort ergießen, um Ihnen die Freude recht lebhaft zu schildern, die mir Ihr liebevoller freundschaftlicher Brief gemacht hat. Doch Stammeln ist ja die beredteste Sprache unsers Herzens, und diese mag Ihnen sagen, daß

das meinige Ihnen so geöffnet ist, als es ein Jahre langer Umgang bei zehn Andern nicht thun würde, daß ich Sie verehre, daß ich Sie liebe mehr, als ich Ihnen jemals werde sagen können. Ich will Ihren süßen Brief punktweise beantworten, um nichts zu vergessen.

Herr Zollikofer wird auf Ostern einige seiner Predigten herausgeben, mehr dem Verlangen seiner Gemeinde ein Genüge zu thun, als aus Ueberzeugung, daß sie es verdienen. Sein Widerwille ist nicht ungegründet. Es ist leichter, einem schon durch die Feierlichkeiten gerührten Leser zu gefallen, als einem scharfsichtigen Kunstrichter auf seiner Stube. Er fühlt auch, daß er sich noch nicht ganz einer gewissen geblümten Beredtsamkeit entreißen kann, die das Ohr füllt, und über die Oberfläche des Herzens wegrollt. Vergleichungsweise werden sie aber immer noch schön seyn. Aber Sie? mein liebster H., die Sie Andre aufzuwecken suchen, die elenden Predigten zu verdrängen, wollen Sie nicht selbst daran arbeiten helfen? Predigten von Ihnen, o wie vortrefflich würden diese seyn! So viel Einsicht in die Tiefen des menschlichen Herzens, so viel Gelehrsamkeit, so viel Empfindung, so viel Geschmack! Verzeihen Sie meinen Lobspruch, den mir die Wahrheit bei einem so patriotischen oder vielmehr frommen Wunsche erpreßt.

Ihren Dank für den ehrlichen Pfarrer von Wakefield ver-

diene ich nur, in so fern ich ihm das deutsche Kleid verschafft habe. Selbst aber habe ich es nicht zugeschnitten.

Ich wünsche unserm Vaterlande Glück, wenn Sie das in Ansehung des „Essay on the origine of our ideas of the sublime and the beautifull“ ausführen, was Lessing versprochen hat. Sie können versichert seyn, daß er es längst vergessen hat und nicht mehr daran denkt. Aus einem erst gestern von ihm erhaltenen Briefe sehe ich, daß er in etlichen Monaten nach Italien gehen will, und zu diesem Behufe seine schöne Bibliothek in Hamburg auf den Februar verauktioniren läßt. Ich weiß nicht, soll ich den Einfall loben oder nicht? Ich habe auch immer noch ein kleines Mißtrauen, ob er Winkelmann's feines Gefühl in der Kunst jemals erreichen werde, so viel er sonst Scharfsinn, Gelehrsamkeit und Witz hat.

Riedel's philosophische Bibliothek ist ein elendes Werkchen und schlechter als seine übrigen Sachen. Es ist Schade, daß er ein Polygraphus seyn will: er hätte sonst wohl noch Talente, die bei mehrerer Reife etwas vorbringen könnten. Er soll sich mit dem Anführer seiner Clubb entzweiet haben: vielleicht wäre dies die Epoche seiner Besserung. Der Ton der Recension in meiner Bibliothek über dessen Theorie ist freilich, wie Sie sagen, zurücktretend: aber wenn Sie, mein Liebster, die Verhältnisse, in denen man hier mit diesen Leuten steht, und den bubenhaften Muthwillen der ganzen Clubb in

der Nähe kennten, so würden Sie gewiß die Verguldungen entschuldigen, mit denen man seine Pillen schmücken muß. Es ist wahr, man bleibt immer der, der man ist, aber man läßt sich auch nicht gern von Wahnwitzigen s. v. mit Koth werfen, und es gibt doch noch Menschen genug, die einen für besudelt halten, wenn man nicht wieder wirft. So viel verspreche ich Ihnen indessen, daß wenigstens meine Bibliothek nicht mehr loben soll, wenn sie auch nicht tadelt. Niemand ärgert mich mehr, als unser alter Gleim, der sich zum Schutzgott dieser Bande aufgeworfen hat, und wie ein Faun nach seines Jakobichen's Pfeife herumspringt. Aber er möchte gar zu gern allen Weihrauchsdampf haben, für sich allein haben, und der arme Rammler hat sich übel dabei befunden, da er ihm auf Verlangen sein Videtur gesagt. Was wird er thun, wenn der Götze fällt, und nach den wiederholten Püffen, die er jetzt kriegt, kann er nicht lange stehen.

Sie mögen wohl Recht haben, m. l. Fr., daß die Sprache im Romeo hin und wieder zu blumenreich ist, ich habe es selbst gefühlt und in beikommender neuen Ausgabe kleine Veränderungen versucht: allein ich glaubte, daß ein italienisches Mädchen, deren Einbildungskraft durch die Liebe schwärmerisch wird, diesen Charakter erfordert. Wir hatten eine Aktrice, die die Julie so vortrefflich machte, daß man alle Fehler darüber vergaß; ihre Aktion hat sich mir und meinen Freunden so eingedrückt, daß ihr Niemand etwas will genommen wissen.

Aber zeigen sie mir getreulich an, was Sie geändert wissen möchten, und ohne Barmherzigkeit soll es durchstrichen werden. Denn wir Deutsche müssen mehr auf Leser, als auf Zuschauer rechnen. Aber warum haben Sie, mein Bester, mir nicht Ihre Aenderungen in Kinderliedern mitgeschickt? Ich habe die neue Ausgabe, die mit weit bessern Melodien, als die Scheibischen sind, auf Ostern erscheinen werden, bis zu diesem Ihrem Briefe verzögert, nun aber werde ich schwerlich dem Buchhändler länger widerstehen können. Zur Strafe sollen Sie eine Mandel neue lesen. Sie fordern mich zu längern Werken des Witzes auf, eine Aufforderung, die mich stolz machen und mich antreiben würde, gleich zu meiner Feder zu sagen: schreibe du, wenn der Kopf nicht mit Steuer-Catastris angefüllt wäre. Allein zwischen jeder Zeile, die ich schreibe, muß ich ein halbes Schock Bauern quittiren und eine Seite Ziffern malen. Glauben Sie mir, mein bester Freund, die Welt verliert nichts dabei, und ich noch weniger. Ich weiß nicht, ob ich Ihnen in dem Packet durch den Herrn Baron von Grüdner ein Gedicht „Rhingulph" mitgeschickt habe, das einen ganz jungen Advokaten in der Lausitz zum Verfasser hat. Es würde mich ärgern, da die Sachen bei Ihnen so spät ankommen. — Von dem ganzen Ossian haben wir eine Uebersetzung in sehr wohlklingenden Hexametern von dem P. Dennis in Wien erhalten; sie ist noch über meine Er-

wartung getreu. Die Temora und D. Blair's Abhandlungen sind auch dabei.

Von Winkelmann müssen noch viele Posthuma vorhanden seyn. Nur aus denen Briefen, die er an mich geschrieben, habe ich ein großes Verzeichniß ausgezogen und an meinen lieben Freund Heyne nach Göttingen geschickt, um zu sehen, ob er sie vielleicht durch Vermittelung Münchhaußen's von dem Cardinal Albani erhalten möchte: auch Heyne hat deswegen an Mengsens Schwager nach Rom geschrieben. Der Professor Morus arbeitet jetzt an einer neuen Ausgabe des Longin. Sie fragen: ob ich ein Blatt von Ihnen in meiner Bibliothek einrücken wollte? und das kann mein Herder fragen? Ganze Bogen! Desto besser für mich und meine Leser. Ersetzen Sie den Verlust, den ich und diese an Winkelmann erlitten, der mich bisweilen mit seinen Beiträgen beehrte. Sie und nur Sie können es allein. Viel, noch sehr viel hätte ich Ihnen zu sagen, aber der Buchhändler fordert meinen Brief. Nur noch tausend Umarmungen in Gedanken, tausend gute Wünsche für das künftige Jahr! Meine kleine Frau liebt Sie als meinen Freund, meine Kinder lallen Sie. Ich aber bin lebenslang

Ihr

Weiße,

Kreis-Steuer-Einnehmer.

---

127 a.

Weiße an Herder.

Leipzig, den 5. Mai 1769.

Wenigstens einen recht herzlichen und freundschaftlichen Gruß muß ich Ihnen, mein bester Herder, mitschicken, da ich höre, daß der Rigaische Buchhändler morgen fort will.

Vermuthlich wird Ihnen meine Antwort auf Ihren letzten Brief ein junger Liefländer mitgebracht haben, der mich versicherte, daß er Sie besuchen würde. Die Messe ist diesmal sehr reichhaltig gewesen. Klopstock's Hermannsschlacht, die neuen Gesänge aus dem Messias, Rammler's Horazische Oden sind ganz ansehnliche Geschenke. Noch aber kann ich Ihnen von keinem etwas sagen; denn ich stecke in Amtsarbeiten bis über den Kopf und habe also nichts als Steuer-Catastra gelesen. Die größte Freude hat mir der Besuch des ehrlichen Moses Mendelsohn gemacht, der mich diese Messe unvermuthet überrascht. Nun will ich nächster Tage ihn wieder, Rammlern, Spalding und meine übrigen Berliner Freunde in Berlin überraschen. Schade! daß doch Riga so entsetzlich weit liegt! sonst wüßte, was ich thäte, oder was ich wünschte, daß Sie in dem Falle thäten. Wer eine Frau und Kinder und ein öffentliches Amt, am meisten aber eine Kasse hat, der kann nichts thun als wünschen: Gut! daß man einander lieben kann, ohne auch einander von Angesicht gesehen zu haben:

denn Sie liebe ich von meiner ganzen Seele. Hier haben Sie ein paar aufgewärmte Kindereien von mir: Kindereien im eigentlichen Verstande für Groß und Kleine. Ich wünsche, daß Sie mit den Melodien mögen zufrieden seyn: vielleicht sind manche für die Absicht zu künstlich. Unsere K** aner (Klozianer) schimpfen immer noch, wie die Batzbuben, ungeachtet sie doch ein paarmal sind durchgegeißelt worden, trampeln im Kothe umher, um andere ehrliche Menschen zu besprützen, und bleiben ungezogen, wie Eulenspiegel, sie mögen vor dem Vater oder hinter ihm reiten. Lessing rüstet sich wider sie im zweiten Theil der antiquarischen Briefe, von denen ich aber nur noch die ersten 5 Bogen habe, und denen die übrigen noch sehr spät folgen möchten. Seine vorhabende Reise nach Italien ist noch verschoben und vielleicht — aufgehoben: denn ich kenne seine Entschlüsse, sobald die Ausführung noch kommen soll. Die Zeit erlaubt mir nichts weiter als daß ich ewig der Ihrige bin

Weiße.

N. S. Wenn Sie Nachahmungen des Horaz sehen, so werden Sie doch vermuthlich auf Gleimen rathen? Ei, ei! fuimus Troes! Indessen wird uns die nächste Klotzische Bibliothek doch gewiß versichern, daß Rammler's Uebersetzungen dagegen Wasser sind. Der Altvater Bodmer hat mich wieder mit einem travestirten Römer beehrt. Wie gern sehe ich den alten ehrlichen Mann sich auf meine Kosten lustig ma-

chen! Die Freude aber mache ich ihm doch nicht, mich über ihn lustig zu machen.

---

138 a.

Gleim an Herder.*)

Berlin, den 13. Juni 1769.

Jacobi besorgt die Sammlung meiner Liederchen. Jedes Buch derselben wird einem Kenner und Freunde der Musen gewidmet. Hier ist die Zuschrift an meinen Herder! Ich las im Paolo Rolli! Seine Laune begeisterte mich. Ein Trupp von kleinen Satyren kam und horchte mir, als ich sie sang. Ist sie aber meines Herder's würdig? Eine Zeile darüber, mein vortrefflicher Freund! erbitte ich von Ihnen, sobald als möglich!

Wie so herzlich gerne hielt ich mit Ihnen von Freundschaft und Musen ein langes, langes Gespräch! Wann, ihr Götter, wann gebt ihr einmal die süße Muße dazu? Wohnte mein Herder, der vortreffliche Mann, wohnte er doch näher an seinem Gleim, welche Lieder säng' ihm dann der fünfzig-

---

*) Dieser Brief ist zum zweiten Band pag. 32 einschlägig, da ihn Herder durch Hartknoch erst in Nantes erhielt, wie aus seinem Brief aus Nantes v. 15. August erhellt.

jährige Greis! Sagen Sie mir doch, mein Freund, der Wunsch, Ihren Gleim näher zu wohnen, war er Ihr Ernst? Ernst oder nicht, so beweg' ich bei meinem noch drei Wochen dauernden Hierseyn in landschaftlichen Geschäften, Himmel und Hölle beweg' ich zur Zierde des Vaterlandes, Sie aus Ihrer sarmatischen Entfernung zurückzuberufen! Die Stiftung einer Akademie zu Halberstadt ist deshalb in Vorschlag gebracht; bitten Sie die Götter, mein Freund, daß sie zu Stande kommen möge! Aufleben werd' ich, (denn in Wahrheit, halb gestorben bin ich) wenn das fürtreffliche Werk zu Stande kommt. Noch ist Hoffnung, es bleibt aber unter uns, bis gewisse Hindernisse gehoben sind! Alles, Alles möcht' ich wissen, was das äußere Glück und die Neigung meines Herder's betrifft, um von mehr als einer Gelegenheit Vortheil ziehen zu können! In sein Vaterland zurück muß er, das wollen die Götter, und eine Menge Verehrer seines Genie's, von welchen deshalb so viele Wünsche schon geschehen, und so viele Versuche, von welchen allen er nichts weiß, und nichts zu wissen nöthig hat, bis wir am Ende stehen! rc. rc.

Oden nach dem Horaz, Dingerchen, die zwischen Od' und Lied in der Mitte schweben! und andere solche Kleinigkeiten von Gleim und Jacobi sandt' ich meinem Herder durch Meßgelegenheit. Wie gefielen sie dem Kenner des Schönen? Zweene meiner neuen Lieder mißfielen ihm nicht, genug, daß nun dem Sänger sie alle gefallen. Welch' ein Gewinn für

mein erkaltetes Genie, wenn Gleim, der Liederdichter, der Romanzensänger, der Fabulist, von einem Herder hörete, wofür Er ihn hält. Von unsern Rhadamanten des Helikons, welche Sentenzen werden von Ihnen gegeben? Die neue Ausgabe der alten Fragmente sah ich leider noch nicht, noch nicht das Urtheil über die Lieder nach Anakreon. Uebersetzungen sollten sie, bei den Musen! nicht seyn. Die niedlichsten Bilder, die feinsten Empfindungen des Griechen wollt' ich deutschen Augen und deutschem Gefühl jetziger Zeit sichtbarer machen und zu fühlen geben. Mehr Zeit, so wäre ich nicht darauf verfallen, ich hätte selbsten ohne Führer gedichtet. Begeistert haben mich oft die brittischen Ballads, wer aber, o mein liebster Freund, der in tausend Kleinigkeiten des Lebens, so wie Gleim, verwickelt ist, kann die herrlichen Begeisterungen seinem Vaterlande zum Nutzen machen! Verbitten muß er allzuoft die Besuche der Musen, und der Gewalt nicht geliebter Gottheiten sich überlassen, er muß! Von den Kunstrichtern, die meinen Herder eines Anrechtes auf Bedlam beschuldigten (ich kenne zum Glück diese Dunse nicht) von denen lassen Sie, mein Herder, sich nicht irre machen, das weiß ich!

Der Hirsch that einen Seitenblick,
und ging in dicken Wald zurück!

Begieriger wartet der hungrige Löwe nicht auf Raub, als ich auf meines Herder's Schriften, kritisch- oder nicht, sie sind mir alle willkommen! Theil aber an Parnaßischen Krie-

gen zu nehmen, dazu hab' ich weder Lust noch Zeit, wollte Germaniens Genius nur, daß sie nicht geführt würden, wie die Kriege der Türken und Tartaren!

Die Hände sinken lassen wollten Sie? Welch' ein Jammer Ihren Freunden, die Sie wahrlich so nicht strafen könnten! Bis zur Parallele vaterländischer Chaulieu's und Gresset's rc. mit Franzosen und Britten müssen Sie kommen, ein Werk, das unsern wankenden Geschmack befestigen könnte! Was hätt' ich mit Ihnen darüber zu schwatzen! Ich muß, ich muß abbrechen, die beiden Liefländer, die Ihnen dies überreichen werden, (seit ein Herder in Liefland wohnt, lieb' ich alle Liefländer) und diese sind aus Herder's Schule — die wollen abreisen, und, könnt' ich sie halten, so würde die Zeit von andern Geschäften weggenommen!

Im vierten Stück der kritischen Wälder wünsch' ich von Klopstock, dem Barden (aber Sie haben wohl Hermann's Schlacht noch nicht, und Sie sollten, eh' als der Kaiser — dem sie zugeschrieben wird — sie haben), von Klopstock, dem Messias, von Klopstock, dem Odendichter, von Rhingulph dem Barden rc. was wünsch' ich nicht Alles zu lesen!

Ihr

Gleim.

Ich sehe zurück auf das so flüchtig Hingeschriebene! Tausenderlei möcht' ich noch hinzufügen, tausend Zerstreuungen verhindern mich: das **beatus ille etc.** wie oft seufz' ich

nach dieser Ruhe, die der Wucherer sich wünschte. Nicht so viele Zeit, als nöthig ist mich zu besinnen, hab' ich! O mein theuerster Herder, wie zärtlich wollt' ich Sie umarmen, wenn ich, wie Bachmann, Sie sähe! wie wollt' ich Ihnen leben und den Musen, wenn wir an Einem Orte beisammen wohnten! Welche Glückseligkeit! Jacobi, welcher seit dem Februar zu Düsseldorf bei den Seinigen ist, kommt erst in etlichen Wochen zurück, wenn er dann dieselbe Lust noch hat, den Werkchen meiner Muse der Pflegevater zu seyn, so hoff' ich bald, Ihnen Alles zu lesen zu geben, was noch in meinen Papieren unverbessert liegt.

Druck der J. J. Barfus'schen Universitäts-Buchdruckerei
in Erlangen.



